REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVI. Band. 4. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1903

Hierzu eine Beilage von Anton Schroll & Co. in Wien.

Petrarca und die bildende Kunst.

Von Werner Weisbach.

Es gibt ein Grenzgebiet zwischen der Kunst- und der Literaturgeschichte, wo sich beide berühren und gezwungen sind einander die Hand zu reichen. Die bildende Kunst bemächtigt sich oft der Stoffe, die ihr durch die Literatur dargeboten werden; sie bemächtigt sich auch der Erscheinung großer Träger literarischer Namen, um sie der Nachwelt zu überliefern. Die Größen der Literatur stehen ihrerseits in verschiedenartigen Beziehungen zu den bildenden Künsten, als Genießende, als Kritiker, als ausübende Dilettanten, als Sammler. In solche Betrachtungen sich zu vertiefen, wird für eine Zeit wie die des Humanismus und der Renaissance in Italien besonders fruchtbringend und ergebnisreich sein, eine Epoche, in der eine so enge Wechselwirkung der Geister stattfand, und die Kunst begann in den Brennpunkt des allgemeinen Interesses zu treten.

Für Dante sind nach dieser Richtung hin schon früher Forschungen unternommen worden. Die beiden anderen Heroen des humanistischen Dreigestirns waren von kunstverständiger Seite bis vor kurzem nur wenig oder garnicht in den Kreis solcher wissenschaftlichen Betrachtung gezogen worden. In Bezug auf Petrarca ist jetzt durch zwei französische Gelehrte versucht worden diese Lücke auszufüllen. Der Prince d'Essling und der leider eben verstorbene Eugène Müntz fanden sich in dem Gedanken zusammen, Petrarcas Beziehungen zur Kunst zum Gegenstand eines umfangreichen Werkes[1]) zu machen und durch eine Menge von Abbildungen die Anschauung zu fördern. Eine selten reiche Auswahl von zum großen Teil vortrefflichen Illustrationen wird geboten. Die wissenschaftliche Untersuchung baut sich auf einer Fülle von

[1]) Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. Ouvrage accompagné de 21 planches tirées à part et de 191 gravures dans le texte. — Paris, Gazette des Beaux Arts, 1902.

Material auf. Bei der Wichtigkeit des Stoffes scheint es nicht unangebracht, ausführlicher darauf einzugehen und das von den Verfassern Dargebotene durch die Ergebnisse eigener Forschungen zu ergänzen.

Das erste Kapitel behandelt Biographisches, so weit es zum Verständnis des Verhältnisses Petrarcas zur bildenden Kunst erforderlich ist. In Kürze zieht sein Bildungsgang auf den Universitäten an uns vorüber. Wir lernen ihn als Gegner der übertriebenen französischen Moden kennen. Die Antike wird ein Angelpunkt seines Interesses, ohne daß er ihr gegenüber in sklavische Abhängigkeit gerät. Nach Beendigung seiner Universitätsstudien treffen wir ihn zunächst in Avignon, der päpstlichen Residenz, die ihm wie ein modernes Babylon erscheint. Hier knüpft er seine Beziehungen zu dem Sienesen Simone Martini, dem päpstlichen Hofmaler, an, der ihm ein Bildnis der Madonna Laura malte. Ein Denkmal gemeinsamen Wirkens beider bildet die Titelminiatur des Virgil-Kodex der Ambrosiana, die von Simone ausgeführt, von Petrarcas Hand mit Versen beschrieben ist. Seinen bedeutendsten Zeitgenossen auf dem Gebiete der Malerei, Giotto, hat er jedenfalls niemals persönlich kennen gelernt. Doch ist uns als Zeugnis seiner Wertschätzung des großen Toskaners eine rühmende Erwähnung seiner Fresken in der Kapelle des königlichen Palastes zu Neapel erhalten. Daß er selbst in der Kunst dilettierte, geht aus den Zeichnungen eines von ihm geschriebenen Kodex der Pariser Nationalbibliothek hervor, die, wie De Nolhac nachgewiesen hat, gleichfalls von seiner Hand herrühren, jedoch wenig Geschicklichkeit verraten.

In den südlichen Bergen Frankreichs war es auch, wo er den abgelegenen Ort stiller Sammlung fand, der in der Erinnerung der Menschheit mit ihm gleichsam verwachsen ist, das reizend gelegene, von ihm viel besungene Vaucluse, wo er so gern, fern vom Getriebe der Welt, seinen Gedanken nachhing. Hier verwertete, verarbeitete er die vielfältigen Eindrücke, die draußen in der großen Welt auf ihn einstürmten. Hier gab er sich dem Zauber landschaftlicher Schönheit hin, den er als einer der ersten modernen Menschen zu würdigen wußte.

Sein Interesse für die Monumente des klassischen Altertums wurde besonders in Rom, das er viermal besuchte, geweckt. Daneben wandte er auch schon den altehrwürdigen christlichen Baudenkmalen seine Aufmerksamkeit zu. Dem Studium alter Münzen schenkte er besondere Sorgfalt und legte sich sogar eine Sammlung davon an, sodaß ihn die Verfasser l'ancêtre des numismatistes modernes nennen.

In Mailand, wo er in den Jahren 1354—61 weilte, kam er in ein freundschaftliches Verhältnis zu den Visconti und lieh diesen bei

der Gründung ihrer so berühmt gewordenen Bibliothek im Kastell von Pavia seine Dienste. Venedig besuchte er öfter. Mit Paduas Herrscher Francesco Carrara verband ihn innige Freundschaft. Für die Wandgemälde in einem Saale seines Schlosses, der Sala de' Giganti, die Szenen aus der römischen Geschichte und römische Kaiser darstellten, verfaßte er einen Text, der uns in seinen Epitome virorum illustrium überkommen ist (fortgesetzt von Lombardo della Seta). J. von Schlossers früheren Nachweis, daß resumierte Nachbildungen der Wandgemälde die Illustrationen des italienischen Textes der Epitome in der weit später geschriebenen Darmstädter Handschrift No. 101 wären, akzeptieren die Verfasser. Eine unmittelbare Einwirkung Petrarcas auf die zu seiner Zeit und unter seinen Augen ausgeführten Illustrationen seiner Werke weisen sie von der Hand und lassen bei dieser Gelegenheit eine Anzahl solcher Revue passieren. Ein absoluter Beweis wird sich weder dafür noch dagegen erbringen lassen.

Arqua del Monte in den Euganeischen Bergen ist seit 1370 die Residenz Petrarcas. Hier errichtete er sich ein Haus, das die Zuflucht seines Alters wurde. An großen Kunstwerken wird es kaum viel mehr als die dem Dichter von dem Florentiner Michele Vanni geschenkte Madonna von Giotto enthalten haben, die er in seinem Testament dem Freunde Francesco Carrara hinterließ.

Das zweite Kapitel führt uns in die Ikonographie Petrarcas und der Madonna Laura. Von den zahlreichen auf uns gekommenen Porträts des Dichters werden mit Recht als die einzigen, die Anspruch auf Authenticität erheben dürfen, folgende genannt: die von De Nolhac zuerst veröffentlichte Miniatur, ein Brustbild im Profil nach rechts, in der $4^1/_2$ Jahre nach dem Tode Petrarcas von seinem Freunde Lombardo della Seta vollendeten Handschrift De Viris illustribus, Paris, Bibl. Nat. Fonds lat. Nr. 6069 F. Von gleichem Typus, ebenfalls Brustbild nach rechts, die von Cozza-Luzi im Archivio storico dell' Arte 1895 p. 238—242 publizierte Miniatur eines im 15. Jahrhundert geschriebenen Kodex der Vaticana (Nr. 3198). Mit diesen Bildnissen läßt sich auch das Porträt in dreiviertel Profil in einer Initiale des Liber rerum memorandarum (Paris, Bibl. Nat. Fonds lat. Nr. 6069 T) vereinigen, mit handschriftlichen Notizen Petrarcas. Die Verf. gehen dann noch auf eine Reihe von Darstellungen ein, die mehr oder weniger als Phantasieschöpfungen angesehen zu werden verdienen. Von Madonna Laura ist überhaupt kein authentisches Porträt, trotz der zahlreichen Versuche ein solches nachzuweisen, erhalten.

Bieten die beiden ersten Kapitel mehr Zusammenstellungen, Verarbeitungen und weitere Ausführungen früherer Forschungen, so betreten

wir in dem dritten, das mit der Schilderung von Illustrationen der Werke Petrarcas beginnt, ein vorher nur wenig durchforschtes Gebiet.

Den Anfang bilden die illustrierten Ausgaben des Canzoniere. Wenn auch die Verf. anführen, daß viele von diesen nur Randleisten, Arabesken, Drolerien und dergleichen von geringerem inhaltlichem Interesse enthalten, so ist doch das Material ein reicheres und interessanteres, als es ihnen erschienen ist, so daß ich ihrem Ausspruch nicht beistimmen kann: Ce ne sont pas là inventions dignes de fixer l'attention des iconographes. An sich betrachtet mögen die Darstellungen nicht besonders wichtig erscheinen. Sieht man sie jedoch als Äußerungen des Zeitgeistes an und bringt sie mit anderen aus ähnlichen Gefühlen heraus geschaffenen Bildwerken in Verbindung, wie ich es im zweiten Kapitel meines Buches über Pesellino[2]) (Romantische Züge der Frührenaissance) zu tun versucht habe, so liefern sie, glaube ich, manchen wertvollen kunst- und kulturgeschichtlichen Beitrag.

Ein charakteristisches Motiv einer Titelillustration des Canzoniere ist die Verfolgung Daphnes durch Apollo, wo die Verwandlung in einen Lorbeer als Symbol und mit Anspielung auf den Namen Laura (laurus) erscheint. Außer der schönen, von den Verf. erwähnten und abgebildeten Miniatur in einer Handschrift bei Mr. Yates Thompson in London findet sich diese Szene auch in dem prachtvollen, wohl von einem Umbrer für einen Rovere illustrierten Cod. Vatic. Ottob. 2998. Hier tritt sie in Verbindung mit Petrarca und Laura auf. Der Dichter sitzt links im Mittelgrunde vor einem Orangenhain und schreibt mit der Rechten, während die Linke erhoben ist. Aus der Luft schießt Amor einen Pfeil auf ihn ab. Rechts steht Laura in prächtiger Gewandung. Zwischen beiden schlängelt sich ein Fluß durch grün bewachsenen Felsboden.

Eine Anspielung auf den Lorbeer enthält auch das zweite von den Verf. angeführte Bild in der von dem Florentiner Antonio Sinibaldi 1475—76 geschriebenen Pariser Hdschr. Bibl. Nat. Fonds ital. Nr. 548: Petrarca rettet sich von einem scheiternden Schiff an einen am Ufer stehenden Lorbeerbaum. Sonst wird nur noch in der gedruckten Venezian. Ausg. von 1513 das Bild: Petrarca unter dem Lorbeer sitzend und die Inspiration erwartend, und eine spätere spanische Ausgabe von den Verf. erwähnt. Versuchen wir das Material durch einige italienische Handschriften des 15. Jahrhunderts etwas zu erweitern.

Petrarca selbst, in Gelehrtentracht am Schreibpult sitzend, allerhand Fächer mit Büchern hinter sich, begegnet uns in den Mss. Florenz

---

[2]) Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance von Werner Weisbach. Berlin, Bruno Cassirer 1901.

Bibl. Naz. Cod. Pal. 184 fol. 1 v., und Laurenziana Cod. Strozz. 172, fol. 1 v. Er ist auch öfter in Verbindung mit Frauen, an deren Spitze Laura zu denken ist, dargestellt, so auf fol. 2 der beiden eben erwähnten Hss.: Petrarca sitzt auf einer thronartigen Bank, die Linke auf ein geschlossenes Buch gestützt; die Rechte ist einer Menschengruppe entgegengestreckt, die von einer Frau, die ihm einen Zweig darbringt (Laura), angeführt wird. In dem venezianischen Ms. Brit. Mus. 31843 sehen wir am Anfange der Sonette den Dichter an seinem Pulte schreiben in Gesellschaft von drei Frauen. Allein, nur von dem Knaben Amor, der von oben einen Pfeil auf ihn abschießt, gestört, erscheint er in dem Pariser Ms. Bibl. Nat. Fonds ital. 549.

Eine Gruppe von Illustrationen zeigt Petrarca in Verbindung mit Laura allein. Er kniet an einem Lesepulte (in einer Initiale), am rechten Blattrande steht Laura; mit der Rechten greift sie nach einer Baumkrone (Lorbeer), in der Linken hält sie einen Kranz (Brit. Mus. Knigs 321, geschrieben von Andrea da Badagio 1400). Bei einigen Bildern wird zwischen beiden durch den Liebesgott eine Beziehung hergestellt. Vor allem ist hier die herrliche, der Mailänder Schule angehörige und in meinem Buch über Pesellino abgebildete Miniatur des Cod. Laurenz. Ashburnham 1263 zu erwähnen: In einer Landschaft kniet der Dichter. Ein Pfeil steckt in seiner Brust, den er mit der Linken hält; die Rechte ist vor der Brust Laura entgegengestreckt; die Augen blicken zu ihr auf; der ganze Körper ist in inniger Verzückung. Rechts steht die Geliebte in hochgegürtetem, weißem, mit goldenen Ornamenten gesticktem Prachtgewande und gleichfarbigem Mantel. Ihr goldenes, im Nacken einmal geknotetes Haar hängt lang herab. In beiden Petrarca entgegengestreckten Händen hält sie einen Kranz. Hinter den beiden Figuren fließt ein dunkelblauer Fluß. In der Mitte steht ein Lorbeerbaum. Rechts oben in der Luft schwebt Amor. Eben hat er den Pfeil, der das Herz des Dichters getroffen, vom Bogen abgelassen. Er ist ein nackter Knabe mit goldenem Haar und roten Flügeln, eine Binde um die Augen. An der Seite hängt ihm ein großer, mit Fell besetzter Köcher an rotem Bande. Eine gleiche Darstellung, wohl von derselben Hand, finden wir in den Rime, Rom, Bibl. Barberini XLV, 37 fol. 17. Auf den hohen künstlerischen Wert dieser aus der Mailänder Illustratorenschule hervorgegangenen Gruppe von Miniaturen habe ich früher bereits hingewiesen.[3]) Auch in einer Hs. der Pariser Nationalbibliothek (Fonds ital. 1023), die am Rande des Textanfanges die Impresen Francesco Sforzas und

[3]) Weisbach a. a. O. p. 15.

das Mailänder Wappen trägt, begegnet uns eine ähnliche Szene. Auf einer Bank sitzt Petrarca, ein offenes Buch in beiden Händen. Rechts steht Laura in prächtiger Gewandung, eine Schleierhaube auf dem Haupte. Hinter der Bank steht ein reiches Zelt (außen Brokat, rot-gold; innen Hermelin), das von zwei geflügelten Putten aufgeschlagen wird. Darüber schwebt Amor und schießt den Pfeil auf den Dichter ab.

Eine einzig dastehende, höchst merkwürdige, leider sehr beschädigte Illustration zeigt die Hs. der Rime, Florenz Bibl. Naz. Cod. Magliab. Cl. VII, 842. Auf einem Kahn im Wasser steht Amor und hält ein goldenes Seil, mit dem er wahrscheinlich den Fuß einer am Lande stehenden Frau gefesselt hat (zerstört). Diese hat eben in lebhafter Bewegung mit einem Schwerte das Seil durchschnitten. Links oben ist ein blauer, blasender Windkopf sichtbar.

Wir haben zum Schluß noch einige Illustrationen zu einzelnen Gedichten ins Auge zu fassen. In dem schon zitierten Cod. Barber. XLV, 37 über dem Anfang der weltschmerzlichen Canzone I' vo pensando e nel pensier m'assale, die ähnlich wie die Trionfi den Grundgedanken hat, daß alles Irdische, in erster Linie Liebe und Ruhm, eitel ist, folgende: Der Dichter ringt die gefalteten Hände; vor ihm ein geknickter Lorbeerbaum und eine gebrochene Säule; rechts ein Stück Wasser; dahinter ein von vier Säulen getragener Sarkophag, auf dem eine Frau liegt. Darüber halten zwei Engel die betende Seele auf einem Tuch. Diese Illustration ist vielleicht auch als Titelbild für den zweiten Teil des Canzoniere aufzufassen, der mit jener Canzone beginnt. Zu derselben Canzone enthält der im J. 1414 geschriebene Cod. ital. 81 der Münchner Hof- und Staatsbibl. eine Zeichnung: in einem hallenartigen Gebäude, in das man durch offene Arkaden blickt, liegt auf einer Bahre Laura; zu ihren Füßen steht Petrarca; im Hintergrund eine einfache Felslandschaft. Den Tod Lauras in Gegenwart ihrer Frauen schildert das Bild vor dem zweiten Teil des Canzoniere in dem schon vorher erwähnten Pariser Codex Fonds ital. 549. Auf der unteren Hälfte des Blattes ist der Dichter in Nachdenken versunken mit einem Buch in beiden Händen dargestellt. An gleicher Stelle steht eine von den beschriebenen gänzlich verschiedene Darstellung in dem Cod. Palat. 184 fol. 105 Florenz. Bibl. Naz.: Petrarca, durch eine Landschaft schreitend, blickt auf ein Gerippe, das in einer Grube liegt. In einer Glorie erscheint oben Christus mit ausgebreiteten Armen. Das würde sich, wie schon Luigi Gentili[4]) hervorgehoben hat, leicht auf Vers 12 bis 15 der fünften Strophe der genannten Canzone beziehen lassen.

[4]) I Codici Palatini della Biblioteca Nazionale, Florenz 1889 p. 192.

Zu der Canzone Vergine bella, che di Sol vestita gibt es im Cod. Laurenz. Strozz. 172 fol. 143 folgende Illustration: Petrarca kniet in einer Landschaft vor einem Hügel. Rechts oben erscheint auf Wolken sitzend die Madonna in einer Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird. —

Von Petrarcas Schrift De viris illustribus sind drei illustrierte Handschriften bekannt (zwei in Paris, eine in Darmstadt), die übereinstimmend als Titelbild den Triumph des Ruhmes tragen. Die Verf. führen das auf einen Einfluß von Petrarcas Trionfo della Fama (4. Kap. der Trionfi) zurück. Das ist jedoch nicht unbedingt anzunehmen; denn die Wiedergabe des Triumphes des Ruhmes war auch unabhängig von Petrarca und schon vor Petrarcas Gedicht bekannt, wie aus der Beschreibung in der vor Petrarcas Trionfi entstandenen Amorosa Visione Boccaccios hervorgeht[5]). Darstellungen des Trionfo della Fama kamen auf französischen Teppichen vor[6]). Dieselbe Szene wird als Wandgemälde in dem 1339 von Azzo Visconti angelegten Kastell von Mailand beschrieben[7]).

Ich halte es nicht, wie J. von Schlosser annimmt[8]), für wahrscheinlich, daß die Darmstädter Miniatur nur »eine ziemlich rohe Abbreviatur« der beiden unter sich übereinstimmenden Pariser Illustrationen darstellt. Maßgebend scheint mir, daß die beiden Pariser Bilder ganz im idealistischen Sinne aufgefaßt sind. Der Ruhm ist eine überirdische, geflügelte Frauengestalt, die von Genien umgeben auf ihrem Wagen in den Lüften dahinfährt und der sie unten auf der Erde erwartenden Menge Kränze zuwirft. Die Darmstädter Zeichnung dagegen nähert sich der späteren realistischen Darstellungsweise, der wir bei sämtlichen Illustrationen zu Petrarcas Trionfo della Fama in den italienischen Hss. des 15. Jh. begegnen. Hier ist Fama eine Frau in weltlicher Tracht ohne Flügel, die in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine kleine Figur (Genius des Sieges) hält. Sie sitzt auf einem Steinthron, der von den beiden Rossen gezogen wird, und ist zweifellos als auf der Erde fahrend zu denken, wo sie von einer Anzahl von Reitern begrüßt wird.

Ob eins der beiden Schemata und welches unmittelbar von Petrarca inspiriert worden ist, läßt sich nicht feststellen; doch dürfen wir wohl die idealistische Auffassungsweise ziemlich sicher als die frühere

---

5) Weisbach a. a. O. p. 72 u. 79.

6) J. von Schlosser: Ein Veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jh. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh. XVI p. 169. Hier auch zahlreiche Abbild. der Darmstädter Hs.

7) v. Schlosser, a. a. O. p. 178.

8) A. a. O. p. 191.

ansehen. Für die Pariser Illustrationen ist es schon ihrer zeitlichen Entstehung nach ausgeschlossen, daß sie mit Benutzung des Illustrationszyklus der Trionfi geschaffen sind; für die Darmstädter Hs. läßt es sich nicht nachweisen, da uns eine illustrierte Hs. der Trionfi aus dem Trecento nicht erhalten ist. Ebenso ist das, was die Verf. (p. 49) vermuten, nicht beweisbar, daß Jacopo Avanzi seine Trionfi im Schlosse von Verona unter dem Einflusse Petrarcas gemalt haben soll.

Von der Africa des Dichters ist keine illustrierte Ausgabe bekannt. Auch das Werk De remediis utriusque fortunae scheint in Italien nicht illustriert worden zu sein. Dagegen ist es in Frankreich und Deutschland besonders beliebt gewesen. Es ist das Verdienst der Verf., die Bilder in den verschiedenen Handschriften und gedruckten Ausgaben zum erstenmale eingehend geschildert und gewürdigt zu haben. Die ältesten französischen Illustrationen sind um die Wende des 15. und 16. Jh. entstanden, die bedeutendsten und prächtigsten finden sich in einer Handschrift aus der Zeit Ludwigs XII. Mit 259 Holzschnitten erschien das Buch unter dem Titel Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen mit Kunstlichen Figguren durchauz gantz lustig und schoen gezierd in Augsburg bei Heynrich Steyner im J. 1532. Die Bilder, die Hans Burgkmair oder seiner Schule zugeschrieben werden, sind außerordentlich geistvoll und flott ausgeführt. Sie waren jedenfalls lange vor Erscheinen des Buches vollendet; die späteste Jahreszahl auf einem der Schnitte ist 1520. Für ihre Beliebtheit sprechen die elf Auflagen des Werkes.

Den größten und wichtigsten Teil ihrer Arbeit haben die Verf. einer Schilderung des Illustrationszyklus der Trionfi gewidmet. Keiner anderen italienischen Dichtung ist die Jahrhunderte hindurch eine so reiche Illustrierung von seiten der Miniatoren, Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Holzschneider, Teppichwirker zuteil geworden. Der Gegenstand bietet daher ein besonderes Interesse, und da er von den Verf. keineswegs erschöpft worden ist, so bleibt die Gelegenheit, ihn noch einmal von ganz bestimmten Gesichtspunkten aus zu betrachten.

Als Quellen oder als Vorbilder kommen für die Dichtung eine Stelle in Lactanz Institutiones div. I c. 11, der Roman de la Rose, Dante, Boccaccios Amorosa visione, in gewissem Sinne auch die Psychomachie des Prudentius in Frage. Einem mystischen oder allegorischen Triumphzuge, dem ein Wagen als Mittelpunkt dient, begegnen wir schon bei Dante (Purg. XXIX, 43 ff.) und in der vor den Trionfi entstandenen Amorosa Visione Boccaccios. In erster Linie wurde Petrarca zweifellos durch den antiken römischen Triumph inspiriert. Hatte er doch selbst schon vor den Trionfi in der Africa einen antiken Triumphzug aus-

führlich geschildert. Und in seinen Gedichten finden sich öfter Anspielungen auf Triumph-Bögen und -Züge.

Will man der Quelle des Illustrationscyklus, der sich an Petrarcas Gedicht anschloß, nachgehen, so darf man die allegorischen Darstellungen, die gewöhnlich als Triumphe bezeichnet werden, wie Giottos Triumph der Keuschheit, der Armut, des Gehorsams und des hl. Franz in Assisi, den Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa, den Triumph des Thomas von Aquino in der Cap. degli Spagnuoli, den Triumph des guten Regimentes im Stadtpalast von Siena außer acht lassen. Diese Allegorien sind nicht in dem eigentlichen antiken Sinn als Triumphe zu verstehen. Sie wurden von der Zeit auch nicht als Trionfi aufgefaßt. Für eine der bekanntesten z. B., den Triumph des Todes in Pisa, ist diese Benennung verhältnismäßig neu. Vasari I, 596 spricht von dem Bilde als Prima storia des Giudizio universale, worunter er die beiden nebenan befindlichen Fresken mit begreift. Und in den alten Archiven von Pisa soll es als Purgatorio bezeichnet sein[9]).

Im Gegensatz zu diesen gemeinhin als Triumphen bezeichneten verschiedenartigen Darstellungen trägt der Illustrationszyklus der Trionfi Petrarcas ein im großen und ganzen übereinstimmendes Gepräge. Das Typische ist, daß nach Art irdischer Festzüge die Allegorien auf Wagen triumphierend auftreten. Wir können das von den ersten Illustrationen des Quattrocento an verfolgen. Eine idealistische Auffassung, wie sie die triumphierende Gloria in den Pariser Handschriften der Epitome zeigte, wird gänzlich aufgegeben und nur noch stellenweise für den Trionfo della Divinità zugelassen.

Daß die sechs Allegorien nahezu durchgehends auf Wagen fahrend dargestellt werden, dazu bietet das Gedicht Petrarcas keinen unmittelbaren Anlaß, denn er schildert einen solchen Wagenzug nur einmal, gleich am Anfang, gelegentlich des Trionfo dell' Amore. Weshalb sich ohne direkte Anlehnung an das Gedicht und teilweise im Gegensatze zu ihm ein typischer Bilderzyklus (lediglich mit Variationen in Einzelheiten), der sich über ganz Italien erstreckt, ausgebildet hat, bleibt für die Verfasser ein unlösbares Problem. Sie glauben, auf einen Kommentator schließen zu sollen, der von Anfang an zwischen den Text und die Illustrationen getreten wäre (p. 121). Viel Wahrscheinlichkeit hat die Hypothese eines solchen unbekannten Kommentars nicht, und die Verf. wagen sie selbst kaum zu stützen. Durchaus nicht zu rechtfertigen ist es auch, daß sie die Wiedergabe des Trionfo della Fama in dem Illustrationszyklus von jener Darstellung als Titelbild der

---

9) Hettner Ital. Studien p. 135.

Epitome herleiten und in ihr das Prototyp der folgenden des 15. Jahrhunderts sehen wollen. Wie ich schon angedeutet habe und noch weiter ausführen werde, sind die letzteren von denen des Trecento prinzipiell verschieden. Gerade in dem, worauf es ankommt, weichen sie voneinander ab. »Die Miniaturen irgend eines verlorenen Manuskriptes oder monumentale Fresken« aus dem Trecento haben dem Bilderzyklus gewiß nicht als Vorbild gedient.

Ich habe in meinem Pesellino-Buche das Problem dadurch zu lösen versucht, daß ich die Entstehung des Zyklus auf Festzüge, welche die Trionfi Petrarcas zum Gegenstande hatten, zurückleitete und brauche meine Beweisführung hier nicht zu wiederholen. So erklären sich Unterschiede in Einzelheiten (Form und Ausstattung der Wagen, Bespannung, Gefolge etc.) leicht durch verschiedene lokale und zeitliche Gewohnheiten bei den Festzügen. Ich nehme also an, daß ein Festdekorateur — und zwar in Florenz — zuerst auf den Gedanken gekommen ist, die Trionfi Petrarcas mit Wagenzügen aufzuführen, da dies ja die einzige und beste Möglichkeit war, den Inhalt des Gedichtes in einem bestimmten Rhythmus für einen Aufzug zu verwenden, daß sich daraufhin der Illustrationszyklus in der bildenden Kunst verbreitet hat und daß daraus die übereinstimmende, durchaus realistisch gehaltene Wiedergabe der auf Wagen triumphierenden Allegorien bei den Illustratoren zu erklären ist. Die Verf. vermuten das Umgekehrte, indem sie p. 131 schreiben: Il n'est pas sûr que les illustrations du poème de Pétrarque n'aient pas déteint sur beaucoup de ces cérémonies.

Ich wüßte sonst keine Erklärung dafür, daß kein einziger Künstler auf die Idee gekommen sein sollte, die Allegorien nach dem Vorbilde des Trecento oder nach irgend einer neuen Erfindung in der Luft schwebend darzustellen, daß alle vielmehr konstruierbare Wagenzüge verwenden. Hatte einmal ein Festdekorateur das Gedicht Petrarcas als Wagenzug zur Schau gestellt und stand das vor aller Augen, gleichsam als etwas Neues, Selbständiges neben der Dichtung, so ist es verständlich, daß die Künstler solche leicht in Bilder umzusetzende Vorgänge, bei der Vorliebe der Zeit für einen handgreiflichen Realismus und für die bildliche Darstellung solcher festlichen Aufzüge, als Ausgangspunkt benutzten.

Daß die Trionfi in der Wiedergabe der Illustratoren durchaus dem entsprechen, was uns von den festlichen Aufzügen in der Literatur der Zeit und auf Cassonebildern erhalten ist, daß gewisse Züge sogar genau mit Einzelheiten, die uns aus Beschreibungen bekannt sind, über-

einstimmen, bedarf kaum einer Erwähnung. Ein Blick auf das einschlägige Material genügt das zu konstatieren.

Nachdem also, wie ich glaube, durch Festzüge die erste Anregung gegeben war, hat sich der Illustrationszyklus teilweise im Anschluß an diese, teilweise selbständig, teilweise mit Beeinflussung verschiedener Darstellungstypen untereinander, ausgebildet. Zur Beurteilung der Ausgestaltung des Bilderkreises ist verschiedenes zu berücksichtigen. Zunächst haben natürlich antike Vorstellungen darauf eingewirkt. Die Literatur des Quattrocento beschäftigt sich viel mit den Triumphen. Fazio degli Ubertis Dittamondo (II. Cap. 3) handelt ausführlich davon in dem Kapitel: Del modo e dell' ordine del trionfo in Roma. Flavio Biondo schildert im 10. Kap. seiner i. J. 1459 geschriebenen Roma triumphans den Triumph des Pompeius (nach Plinius). Ebenso Poggio in seinem Kommentar zu Petrarcas Trionfo della Fama[10]. Abgesehen von literarischen Nachrichten standen noch die alten Zeugen antiker Triumphe, die Triumphbögen mit ihrem reichen künstlerischen Schmuck, an den verschiedensten Stellen vor Augen. Ferner hat man, wie bekannt, nach dem Vorbilde der Antike Triumphzüge römischer Imperatoren als Schaustücke bei festlichen Gelegenheiten in Florenz und Rom veranstaltet.

Neben den antiken Vorbildern haben sich in seltsamer Weise in den Illustrationszyklus Szenen aus der höfischen Dichtung und aus der Volkspoesie eingeschlichen, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Unter den illustrierten Handschriften der Trionfi kann man zwei Hauptkategorien unterscheiden: solche, die nur die triumphierenden Allegorien, gleichsam als Titelbilder der einzelnen Abschnitte, enthalten, und solche, in denen außerdem einzelne bestimmte Partien der Dichtung illustriert sind. Die letzteren sind bedeutend in der Minderzahl. Mir sind nur drei bekannt geworden: Florenz Laurenz. Cod. Strozz. 174, Rom Vat. 3157, Berlin Kupf. Kab. Ham. 501.

Gerade das überaus seltene Vorkommen freier selbständiger künstlerischer Erfindungen in den Trionfi-Handschriften spricht dafür, daß sich die Illustratoren meist an ein gegebenes, feststehendes Schema hielten. Hätte ein Illustrator und nicht ein Festdekorateur solch ein Schema erfunden, er würde sich gewiß an einzelne, für die bildliche Darstellung besonders verlockende Stellen der Dichtung angelehnt haben. Wo wir wie bei dem wohl ferraresischen Illustrator des Ms. Réserve 4—4a der Nationalbibliothek in Madrid (p. 165) einmal eine Abweichung von dem gewöhnlichen Schema (daß das Gefolge der Allegorien

[10]) Gedruckt Florenz 1485.

die Wagen umgibt) beobachten, können wir das auch nur auf eine Beeinflussung durch die Festdekoration zurückzuführen. Denn was in aller Welt sollte den Künstler sonst bewogen haben, die Begleiter auf den Platformen der turmartig gebauten Wagen anzuordnen!

Als die älteste datierbare Darstellung der Trionfi nennen die Verf., indem sie ohne weiteres eine gänzlich unbegründete Hypothese Milanesis acceptieren, die von diesem dem Veronesen Matteo de' Pasti zugeschriebenen Malereien an einer Art elliptisch geformten Möbels in den Uffizien. Diese Malereien sind jedoch sicherlich nicht die von Matteo de' Pasti für Piero de' Medici ausgeführten, auf die sich sein bekannter Brief an den Prinzen vom Jahre 1441 bezieht. Bilder, die wir zum Vergleich mit ihnen heranziehen könnten, sind uns von der Hand Matteos nicht erhalten. Wir wissen, daß er für den Hof von Ferrara Miniaturen für Handschriften geschaffen hat, wovon nichts auf uns gekommen ist[11]. In seiner Kunstrichtung ist er zweifellos veronesisch und von Pisanello abhängig gewesen. Die rohen Malereien der Uffizien lassen uns jedoch mit Sicherheit eine florentinische Hand aus der ersten Hälfte des Quattrocento erkennen. Sie gehören mit einer bestimmten Gruppe von Malereien auf Cassoni, Deschi da parto und in Handschriften zusammen, die alle um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein müssen. Eine weitere Bestätigung dafür, daß die Uffizien-Bilder nicht die im Briefe Matteos erwähnten sein können, ist, was auch den Verf. aufgefallen ist, daß dort vor dem Triumphwagen der Fama vier Elefanten genannt werden, während das Gemälde nur zwei zeigt. (In Florenz kommen vier Elefanten als Gespann der Fama überhaupt nicht vor.)

Die früheste mir bekannt gewordene illustrierte Handschrift der Trionfi mit allerdings nur einer Illustration ist die Münchener vom Jahre 1414 datierte. Das Bild zum Trionfo della Morte weicht von der gewöhnlichen Darstellung im Zyklus vollkommen ab: auf einem von zwei Rossen gezogenen, mit gotischen Ornamenten verzierten Wagen fährt eine Anzahl Männer in Begleitung eines Engels[12]. Vielleicht ist es nicht zu gewagt anzunehmen, daß diese Handschrift vor der Ausbildung des fest gefügten Illustrationskreises entstanden ist.

In seiner ausgeprägtesten und stabilsten Form tritt uns dieser Zyklus in Florenz um die Mitte des 15. Jahrhunderts entgegen. Bei den hier entstandenen Werken bemerken wir eine solche Überein-

---

[11]) Vgl. Hermann Julius Hermann »Zur Gesch. der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara.« Jahrb. d. Kunsthist. Slgn. des Allerh. Kaiserh. XXI, p. 133.

[12]) Vgl. Weisbach a. a. O. p. 73.

stimmung in den großen Zügen, daß die Annahme einer gemeinsamen, durchgehenden Tradition nicht abzuweisen ist. Andererseits treten hier Eigentümlichkeiten in der Einrichtung der Züge und im Beiwerk auf, die sonst im übrigen Italien gar nicht oder nur ganz vereinzelt begegnen. Der florentiner Illustrationszyklus steht also als eine besondere Gruppe da, die sich aus dem uns erhaltenen Bildermaterial herausschälen läßt. Es soll im folgenden der Versuch gemacht werden, diese Gruppe mit ihren charakteristischen Merkmalen vorzuführen. Dabei soll zugleich auf einzelne Abweichungen von dem florentiner Typus, soweit solche für die Gestaltung des Zyklus außerhalb Florenz von Bedeutung sind, hingewiesen werden. Das Material, auf das sich die Untersuchung für den florentinischen Bilderkreis stützt, ist folgendes:

Gemälde.

Florenz, Uffizien. Elliptisches Möbel mit Darstellung der 6 Trionfi (fälschlich Matteo de' Pasti zugeschrieben).
Slg. Landau Cassonetafel mit drei Trionfi.

Fiesole, San Ansano. 4 Tafeln mit Trionfi von Jacopo Sellaio.

Siena, Akademie. 4 Tafeln mit Trionfi. (Sie können ihrem Stil nach keinesfalls von dem 1414 verstorbenen Andrea Vanni herrühren, sondern müssen später sein.)

Turin, Pinakothek. Desco da parto, Trionfo dell' Amore.
Trionfo della Castità.

Bologna, Pinakothek. Nr. 595, Trionfo della Fama (fehlt bei den Verf.).

London, South Kensington Mus. Cassonetafel mit 3 Trionfi.
Desco da parto, Trionfo dell' Amore No. 398 — 1890.
desgl. No. 144 — 1869.
Slg. Henry Wagner. Desco da parto, Trionfo dell' Amore (wie der Turiner).

Triest, Bibl. Petrarchesca Rossettiana. Cassonebilder, Trionfo dell' Amore, della Castità, della Fama (nach Attilio Hortis, Catalogo delle Opere di Franc. Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana, Triest, 1874, Tafeln).

Paris, Slg. Martin Le Roy (Ehemal. Slg. Cernuschi). Trionfo dell' Amore (abgebildet in Les Arts, Nov. 1902, p. 6).

Boston, Mrs. Gardner. Cassonetafeln mit den 6 Trionfi von Francesco Pesellino.

Handschriften.

Florenz, Bibl. Nazionale: Cod. Palat. 192 u. 197.
Bibl. Laurenziana: Cod. Amiatensis V, Strozzian. 174.
Bibl. Riccardiana 1129.

Rom, Bibl. Vaticana: Cod. Urb. 683.
Modena, Bibl. Estense: Cod. a, W 9, 25.
Paris, Bibl. Nationale: Fonds ital. 545 u. 548.

Kupferstiche.

Wien, Albertina. Zwei Folgen: 1: B. XIII, p. 116; Passavant V, p. 11, die größeren Formates und jedenfalls originale, 2: B. XIII p. 423, Passavant V p. 11. Die 6 Trionfi auf einem Blatt vereinigt. Freie Kopie der vorigen Folge, mehr in volkstümlichem Sinne bearbeitet.

Trionfo dell' Amore. Der Wagen wird von zwei oder vier weißen Rossen gezogen. Andere Zugtiere kommen bei diesem Triumph überhaupt nicht vor.

Auf der Wagenplatte steht gewöhnlich ein die Figur Amors tragender Aufsatz, der ganz verschieden und oft sehr phantastisch gebildet ist, kandelaber- oder fontänenartig. Den oberen Abschluß bildet vielfach eine flammende Kugel. Manchmal finden wir auch einen Ast, aus dem Flammen schlagen.

Auf dem Wagen, unterhalb Amors, treiben öfter Putten ihr Wesen. Sie halten Fackeln oder Feuerschalen, schießen mit Bogen, blasen Posaunen. Manchmal schweben auch die Putten in der Luft.

Einmal begegnete mir ein nackter Knabe unten an dem Aufsatz angebunden (Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 545). Ein anderes Mal ist es ein älterer Mann, der gefesselt vorn auf dem Wagen sitzt (Florenz, Laurenz. Cod. Amiat. V, Paris, fonds ital. 548). Die Verf. (p. 130) deuten die letztere Figur als Adam.

Das Gefolge, das den Wagen Amors begleitet, ist je nach dem Geschmack der Künstler oder Besteller angeordnet. Meist ist es ein dichtes Gewühl von Männern und Frauen, und zwar gewöhnlich gemischt, oder aber die Frauen schreiten voran, die Männer folgen. Besonders geschmackvolle Künstler schufen harmonische Gruppen zu Paren. Als Episode sind hin und wieder Jünglinge, die vom Pfeilschuß des Gottes getroffen sind, aufgenommen[13]).

Charakteristisch für den florentiner Zyklus ist es, daß wir hier und fast nur hier[14]) unter dem Gefolge bekannte Liebende oder Liebesszenen aus der höfischen und Volkspoesie oder der Bibel antreffen, und zwar: Pyramus und Thisbe, Herkules und Omphale, Aristoteles

---

[13]) Außerhalb Florenz werden die Männer auch am Boden liegend, durch den Pfeilschuß verwundet, dargestellt.

[14]) Nur ein anderes Beispiel ist mir bekannt, der Cod. Vat. Urb. 681.

und Campaspe, Caesar und Cleopatra, Leander, Orpheus, Virgil im Korbe, Simson und Delila. (Am häufigsten die Szene des Lay d'Aristote.) Hierin zeigt sich recht eigentlich die Geschlossenheit des florentiner Kreises. Auf florentiner Boden vollzog sich die Vermischung der Dichtung Petrarcas mit dem höfisch-romantischen Stoffgebiet.

Trionfo della Castità. Der Wagen wird von zwei Einhörnern gezogen. (Außerhalb Florenz auch 4 Einhörner oder zwei weiße Rosse.) Die Attribute der Keuschheit wechseln. Meist sind es Buch und Palmzweig, seltener Keuschheitsbanner und Palmzweig. Auf dem Wagen kniet vorn oder hinten der überwundene Amor, gefesselt. Das Gefolge der Castità besteht aus Frauen, parweise oder in Massen, meist ohne bestimmbare Persönlichkeiten. Nur einmal begegnet uns Diana (Florenz, Cod. Riccard. 1129), ein anderes Mal Lucretia (Paris, fonds ital. 545). Der Zug wird hier und da angeführt durch eine Frau, die das bei Petrarca erwähnte Keuschheitsbanner mit dem Hermelin trägt. Es ist bezeichnend, daß episodische Vorgänge bei diesem Triumph in den florentiner Werken vermieden sind. (Anderwärts kommt einmal Virginius, seine Tochter tötend, und Judith mit dem Haupte des Holofernes vor, Rom, Bibl. Barberini XLV, 37. Die Berliner Hs. Hamilton 501 enthält eine eigene Darstellung mit Scipio auf einem Wagen.)

Trionfo della Morte. Der Wagen wird von zwei Büffeln gezogen[15]); der Tod als Gerippe mit Hautfetzen und zerfetztem Gewande dargestellt; er schwingt eine Sense. Einmal hat er wie in dem berühmten Fresko des Campo santo in Pisa Fledermausflügel (Paris fonds ital. 548). Das Gefolge ist meist als Menschenknäuel verschiedenen Standes und Geschlechtes, über den der Todeswagen hinwegfährt, wiedergegeben. Zwei Episoden, die auch sonst in der Ikonographie des Todes vorkommen, treffen wir vereinzelt an: einmal die fröhliche Gruppe der Weltlust vor oder neben dem Wagen (Siena; Uffizien, dem Pasti zugeschrieben, siehe oben; Kupferstichfolgen der Albertina), dann die Gruppe der Greise, die, dem Tode die Arme entgegenstreckend, ihr Ende herbeiwünschen (Uffizien und Albertina-Folge); [die letztere Gruppe auch außerhalb Florenz: Rom Cod. Vat. Urb. 681 u. Barberini XLV, 37].

Eine Begegnung des Todes mit Laura, wie sie in Petrarcas Gedicht geschildert wird, kommt auf florentinischen Werken nicht vor, wohl aber in den Mss. Vat. 3157, Vat. Ottob. 2978 und Barber. XLV. 37.

---

[15]) Außerhalb Florenz einmal 4 Drachen, Berlin, Hamilton 501. — Weshalb der Wagen gerade von Stieren gezogen wird, ist noch nicht ergründet worden. (In der antiken Kunst wird einmal der Wagen der Diana Lucifera auf einem Elfenbein des 3. Jahrh. der Pariser Nationalbibliothek (Westwood 24) von zwei Stieren gezogen.)

(Die drei Parzen ersetzen in Italien im 15. Jahrh. niemals die Darstellung des Todes, finden sich aber schon einmal in seiner Begleitung Cod. Barber. XLV, 37.)

Trionfo della Fama. Gespann: Gewöhnlich zwei weiße Rosse oder zwei Elefanten[16]); in der Albertina-Folge zwei drachenartige Ungeheuer. Die Anwendung von Elefanten geht jedenfalls auf die Kenntnis von dem Triumphzuge des Pompeius (durch Plinius überliefert) zurück, der auch von Flavio Biondo (Roma triumphans, Basel 1559 Kap. 10) ausführlich geschildert wird. Man war sich über die Verwendung der verschiedenen Gespanne völlig klar, wie aus einer Stelle bei Poggio (Comento sopra el Trionfo della Fama, Florenz 1485, p. av) hervorgeht: Solo Pompeio magno innanzi alla eta legitima del consolato due volte triompho: factosi tirare el triomphale carro da elephanti usato innanzi a quel tempo d'esser tirato da cavallo[17]).

Der Wagen, auf dem Fama thront, zeigt ein sehr charakteristisches in Florenz immer wiederkehrendes Motiv. Die Göttin erscheint in einem Kreisrund, das wie eine Scheibe hinter ihr aufgestellt ist. In dem Kreisrund bemerkt man Bäume, Wasser, Häuser. Dieses Motiv ist von den Verf. gänzlich mißverstanden worden, die immer von einer Mandorla, analogue à celles qui entourent la Sainte Vierge, sprechen. Wie ich schon in meinem Pesellino gezeigt habe, bedeutet es das Weltrund, das als ein ständiges Attribut der Fama auftritt und auch von Boccaccio bei seiner Schilderung des Trionfo della Fama in der Amorosa Visione angeführt wird:

Un cerchio si moveva alto, e ritondo
Da piè passand' a lei sovra la testa.
Ne credo, che sia cosa in tutto 'l mondo
Villa paese dimestico, o strano,
Che non paresse dentro di quel tondo.

Einigemale sehen wir oben an dem Weltrund geflügelte Posaunen angebracht.

Wo das Weltrund nicht als Scheibe hinter der Fama dargestellt ist, steht diese auf der Weltkugel, wie in dem Ms. Paris, fonds ital. 548 und den beiden Kupferstichfolgen der Albertina.

---

16) In der Hs. Berlin Hamilton 501 vier Löwen.

17) Am Domitiansbogen in Rom kommen auch vier Elefanten vor. cf. Donaldson, Architectura numismatica N. 57 p. 226. — Auf einem der Gherardesca-Sammlung entstammenden Konsular-Diptychon des British Museum (wahrscheinlich von Romulus, Sohn des Kaisers Maxentius † 308) wird der Wagen der Apotheose gleichfalls von vier Elefanten gezogen. — Von der Einrichtung dieses Zuges handelt auch der Brief des Matteo de' Pasti an Piero de' Medici, der schon früher erwähnt wurde.

Die Attribute, die Fama in den Händen hält, sind meist Schwert und ein kleiner pfeilschießender Genius, manchmal Schwert und Buch, einmal Schwert und Wage, oder Kugel, oder Fanfare und Kugel. (Außerhalb Florenz auch geflügelt und Posaune blasend [Cod. Vat. Urb. 681] oder Flöte blasend [Cod. Vat. Ottob. 2978], oder mit einem kleinen Geige spielenden Genius, wohl mißverständlich für den pfeilschießenden [Rom Bibl. Corsini 1081], oder mit einem schloßartigen Gebäude [Berlin, Hamilton 501]).

Das Gefolge der Fama besteht entweder aus den Helden des Geistes und Schwertes unter teilweiser Einführung bestimmter Persönlichkeiten oder aus einer unbestimmbaren Menge.

Eine Besonderheit, die ausschließlich dem florentinischen Illustrationskreise angehört, sind die beiden Gefesselten, die den Wagen der Fama begleiten. Sie sind nackt oder mit einem einfachen Schurze bekleidet und haben die Arme auf den Rücken gebunden. In trauriger, demütiger Haltung schreiten sie dem Zuge voran. Das Motiv geht wohl zweifellos auf die gefesselten Barbaren zurück, die in den römischen Triumphzügen auftreten.[18]) Aber haben die beiden Männer hier im Gefolge der Fama irgend eine spezielle Bedeutung? Oder stehen sie nur da als Symbole der Überwindung gegenüber der Fama als dem Symbole des Sieges und Ruhmes? Aufschluß darüber geben weder die Kapitel bei Petrarca noch die in der Sammlung der Canti Carnascialeschi vorkommenden Gedichte, die den Trionfo della Fama behandeln. Auch Boccaccios Schilderung des Trionfo della Fama in der Amorosa Visione erwähnt sie nicht.

Besonders wertvoll für die Lösung dieser Frage sind für uns die beiden Kupferstichfolgen der Albertina, die mit Aufschriften versehen sind[19]). Auf dem Blatte der größeren (früheren und originalen) Folge steht unter der einen Figur deutlich geschrieben: SPENDIO; unter der anderen kann man lesen: MAHIO oder MAHTO. Bei der letzteren Lesart wäre anzunehmen, der Stecher hätte die beiden oberen Vertikalbalken an dem T vergessen. Auf der zweiten Albertina-Folge kann man mit absoluter Sicherheit lesen: SPENDIO und MACHIO. Sicherlich falsch ist es, wenn die Verf. des Pétrarque Spendio und Mathio lesen und den beiden Gefesselten die Namen beilegen: Prodigue et Fou (?). Nimmt

[18]) Bei dem Einzuge Consalvos, des Feldherrn Alexanders VI., nach der Unterwerfung von Ostia i. J. 1497 zogen die Feinde in Ketten vor ihm her. Cf. Ilg, Über den kunsthistor. Wert der Hypnerotomachia Polifili, Wien 1872 p. 105.

[19]) Das Resultat der folgenden philologischen Untersuchung verdanke ich der gütigen Unterstützung der Herren Professor Dr. Appel in Breslau und Dr. Alfred Raphael in Berlin.

man an, der Stecher der Original-Folge hätte MAHTO schreiben wollen, so wäre das nach Analogie der auf demselben Stiche vorkommenden Schreibweise ERHVLES zu erklären als die erste Person Praes. von mactare, also macto ich bestrafe, richte zu Grunde. Spendio = dispendio oder expendio = dispendo oder expendo ich wäge ab. Die Aussprüche wären also aus dem Munde der Fama kommend zu denken, die hier in der Tat als Justitia aufgefaßt ist, und auf deren Attribute Wage (ich wäge ab) und Schwert (ich bestrafe) zu beziehen. Die Gefesselten sind dann die Opfer. Dem steht allerdings die deutliche Schreibweise Machio auf der zweiten Albertina-Folge entgegen. Das läßt sich jedoch leicht so erklären, daß dem volkstümlichen Kopisten die lateinischen Worte unbekannt gewesen sind. Spendio konnte er deutlich lesen. Mit dem undeutlich geschriebenen MAHTO wußte er nichts anzufangen. Er nahm das T für I, was ja auch eigentlich dasteht, löste nach der Analogie von ERHVLES, das er in ERCVLES verwandelte, das H in C auf, vergaß dann, daß er das H in C aufgelöst hatte und setzte das H noch einmal. So kam die Schreibweise MACHIO zustande. Da er sich bei dem Worte jedenfalls gar nichts denken konnte, so erscheint dieser Vorgang nicht ganz unwahrscheinlich [20]).

Es sei beiläufig bemerkt, daß mit den Kupferstichfolgen der Albertina die Miniaturen in dem Ms. Modena, Bibl. Estense a, W 9, 25 und der Trionfo della Fama auf einem Majolikateller des South-Kensington-Museums Nr. 7438—1861 übereinstimmen. Es fehlen jedoch die Inschriften. Eine Eigentümlichkeit dieser Illustrationsgruppe bilden die beiden reich gekleideten Männer, die auf dem Wagen der Fama sitzen. Sie halten in der Rechten ein Szepter, das bei dem einen in ein Kreuz, bei dem andern in eine Lilie ausläuft, in der Linken ein Buch. Beide tragen turbanartige Hüte, der des einen ist von einer Krone umgeben. Vielleicht sind sie als Vertreter der kirchlichen und weltlichen Gerechtigkeit gedacht.

Solche spezifischen Eigentümlichkeiten, die mit dem Inhalte des Gedichtes gar nichts zu tun haben, lassen sich doch nur erklären, wenn man, wie ich es tue, als Vorbilder bestimmte öffentliche Aufzüge

---

[20]) Ein anderer Erklärungsversuch ist folgender: Spendio geschrieben für spegno ich lösche aus und MAHIO (wenn man diese Lesart annimmt) = macchio ich besudele. Dann wären die Worte den beiden Gefesselten als Feinden der Fama, die nun von ihr bezwungen sind, in den Mund gelegt. Diese Lesart hat das gegen sich, daß kaum anzunehmen ist, ein Stecher hätte für spegno oder spegnio, selbst wenn ihm das Wort diktiert worden wäre, spendio schreiben sollen. In den Beischriften des Trionfo della Morte schreibt er auch ganz richtig spegnier und spegner. Bei dem ersten Deutungsversuch ergeben sich die Sonderbarkeiten eher aus der Fremdheit der lateinischen Sprache.

voraussetzt, bei denen die betreffenden Persönlichkeiten an gleicher Stelle fungierten. Auch die beiden Gefesselten werden aus den Festzügen in den Bilderzyklus übernommen worden sein. Das einzige mir bekannte florentinische Werk, wo sie nicht vorkommen, sind die Malereien auf dem Möbel der Uffizien. Da diese ihrem Stil nach einen frühen Eindruck machen, so ist es nicht ausgeschlossen, daß die Gefesselten erst nach deren Entstehung in Florenz aufgekommen sind. Mit dem Ende des Jahrhunderts verschwinden sie. In der ersten gedruckten florentiner Ausgabe v. J. 1499 erscheinen sie nicht mehr, ebenso wenig in der Kupferstich-Folge des British Museum und auf den von dieser abhängigen Holzschnitten.

Trionfo del Tempo. Gespann: zwei Hirsche oder Hirsch und Hindin, als Symbole der Geschwindigkeit, in Florenz immer (sonst auch einmal vier Hirsche [Cod. Vat. Ottob. 2978] oder vier weiße Rosse [Barberini XLV, 37] oder zwei Hirsche und zwei Elefanten [Berlin, Hamilton 501]).

Der Zeitgott wird in und außerhalb Florenz verschiedenfach dargestellt: als geflügelter oder ungeflügelter Greis auf Krücken mit dem Astrolabium oder Attributen der Vergänglichkeit, Stundenglas, Sichel, oder mit dem Zeitrad, oder als Saturn mit seinen Kindern. Einmal als Sonne, unter deren Bilde das Gedicht Petrarcas die Zeit zur Anschauung bringt (Barberini XLV, 37).

Das Gefolge wechselt. Es ist entweder eine bloße Menge oder Greise mit Krücken und Attributen der Zeit, oder es fehlt überhaupt. Ein bestimmter, feststehender Typus läßt sich für Florenz bei diesem Triumph ebenso wenig wie bei dem Trionfo della Divinità heraussezieren.

Eine Wiedergabe dieses Triumphes gibt uns erneuten Anlaß, die Vorbilder für die bildlichen Darstellungen der Trionfi in festlichen Aufzügen zu suchen. Man betrachte die zweite Kupferstichfolge der Albertina (abgebildet bei den Verf. p. 170). Hier ist der Triumph der Zeit offenbar mit einem Karnevalsscherz in Verbindung gebracht. Ein Narr reitet auf einem Schwein, ein zweiter greift ihn mit einer Lanze an. Darunter steht geschrieben: O traditor del porco. Den Hintergrund nimmt eine Giostra und ein musizierendes Paar ein. Es sind also verschiedene Momente aus dem festlichen Leben zusammengestellt.

Daß man grobe karnevalistische Scherze mit ernsten heiligen und profanen Aufzügen in Verbindung brachte, ist bekannt genug. Als einziges Beispiel sei ein Cassonebild in der ehemaligen Sammlung Artaud de Montor[21]) erwähnt. Hier sehen wir bei einem Triumphzuge Caesars einen Narren vorn auf dem Wagen sitzen.

[21]) Peintres primitifs. Paris 1843 Pl. 43.

Man konnte sich bei der Einführung solcher Spaßmacher auch auf das Altertum berufen. In der Schilderung des antiken Triumphzuges bei Poggio (Comento sopra el Trionfo della Fama) folgt dem Wagen eine gran turba di histrioni e giuoculatori ornati ciaschuno variamente per dar piacere al populo.

Trionfo della Divinità. Kein anderer Triumph zeigt eine so abweichende und unregelmäßige Darstellungsweise. Divinitas erscheint entweder als Gottvater allein oder als Trinität. Ein Wagen wie bei den andern Triumphen ist nicht häufig. Tritt er auf, so hat er entweder gar kein Gespann oder wird von den Evangelisten oder deren Symbolen gezogen. Freiere Erfindungen sind bei diesem Triumphe allenthalben die Regel.

Nur ein Schema läßt sich neben vielen Abweichungen für Florenz in Anspruch nehmen: die Göttlichkeit über den Sphärenkreisen im Empyreum thronend (die Verf. sprechen fälschlich von einem Regenbogen), von Engeln umgeben. Diese Auffassung ist mir außerhalb Florenz nicht begegnet. Daneben kommen in Florenz auch Wagen und andere freiere Darstellungen vor.

Die Betrachtung des Bilderkreises der Trionfi hat uns gezeigt, daß sich gewisse Züge nur in Florenz finden, die anderwärts nicht vorkommen. Auf florentiner Boden allein tritt uns der Kreis in einer Geschlossenheit entgegen wie sonst nirgends. Ich glaube daher, daß der bildliche Zyklus als solcher in Florenz entstanden ist, und zwar in Anlehnung an die Festzüge, die die Trionfi zum Gegenstand hatten, daß er von da aus seinen Weg nach dem übrigen Italien genommen hat.

Vom Ende des 15. Jahrh. an löste sich das ikonographische Schema der Triumphzüge immer mehr und wurde in höherem Maße der Willkür der einzelnen Künstler überlassen. In Italien hat am Ende des 15. Jahrhunderts namentlich auf die Illustrationen der gedruckten Bücher die Kupferstichfolge des Brit. Mus. (Bartsch XIII p. 277, Passavant V p. 11, 71—72) einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Sie gehört mit ihren harmonischen, schwungvollen Kompositionen und der feinen, geistvollen Zeichnung zu den am meisten künstlerischen Schöpfungen des Trionfi-Zyklus. Zahlreich sind die gedruckten Trionfi-Ausgaben mit Illustrationen. Die Verf. haben eine Anzahl davon beschrieben und abgebildet. Mannigfache Variationen gibt es unter ihnen, auf die hier nicht näher eingegangen zu werden braucht.

Nachdem von dem Bilderzyklus der Trionfi als ganzem gesprochen worden ist, sei noch kurz auf einige Darstellungen hingewiesen, die eine bestimmte Stelle des Epos zum Vorwurf haben. Den Kampf zwischen Laura und Amor, wie ihn der Dichter im Trionfo della Castità

schildert, sehen wir auf einigen Gemälden wiedergegeben, einem Desco da parto der Kollektion Jarves in New-Haven, einem feinen florentinischen Bildchen der Londoner National-Gallery und einem Signorelli derselben Sammlung.

Für solche, die sich für dieses Gebiet weiter interessieren, möchte ich noch einige Trionfi, die den Verf. des Pétrarque entgangen sind, kurz anführen.

Gemälde:

Bologna, Pinakothek. Nr. 595 Trionfo della Fama. Nr. 758 Fragment, Trionfo del Tempo. Nr. 594 u. 596 Trionfo della Famà und del Tempo.

Cassel, Galerie. Nr. 484 Bacchiacca, Porträt eines alten Mannes mit einem Totenkopf, im Hintergrunde der Trionfo della Morte[22]).

Handschriften:

Florenz, Bibl. Riccardiana. 1147 Fünf Trionfi, Amor fehlt. Mit teilweiser Benutzung von Riccard. 1129 und weit später.

Laurenziana. Cod. Amiatensis V mit Trionfo dell' Amore. — Ashburnham 1058 mit Trionfo della Morte und del Tempo, eingeklebt, französisch, Anf. 16. Jahrh.

Rom, Vaticana. Cod. Vat. 3157 mit den 6 Trionfi.

San Daniele del Friuli. Biblioteca Nr. 139 Divini ingenii Francisci Petrarche florent. versus vulgares (il Canzoniere e i Trionfi) Membr. in 4 sec. XVI.
Giuseppe Mazzatinti, Inventario dei Mss. della Bibl. di S. Daniele del Friuli, Forlì 1893. Prächtige Illustrationen[23]).

Der Bilderzyklus fiel im 16. Jahrh. in Italien immer mehr dem Verfall anheim. Die wenigen bedeutenden illustrierten Handschriften dieser Zeit werden von den Verf. eingehend analysiert.

Unter den Gemälden ist nur ein wertvoller Zyklus von der Hand des Bonifazio Veneziano zu erwähnen.

Auch die italienische Skulptur hat sich im 15. und 16. Jahrh. die Trionfi nicht entgehen lassen. Eine Reihe von Reliefplatten in Elfenbein und Bronze, die kunstgewerblich verwandt wurden, sind uns erhalten. Die des 15. Jahrhunderts gruppieren sich um eine Serie von Elfenbeinen

---

[22]) Ich entsinne mich, auch einmal ein Porträt mit dem Trionfo della Fama im Hintergrunde gesehen zu haben, kann aber die Notiz nicht wiederfinden.

[23]) Ich verdanke die Notiz über diese Hs., die ich nicht selbst gesehen habe, der Güte des Herrn Dr. Arthur Haseloff.

im Dom von Graz, die mantuanischen Ursprungs ist[24]. Darstellungen einzelner Triumphe fanden auch an den Prunkwaffen des 16. Jahrhunderts Verwendung.

Das klassische Land für den Trionfi-Zyklus wurde im 16. Jahrh. Frankreich. Der im J. 1475 erschienene Kommentar der Dichtung Petrarcas von Bernardino Illico wurde hier vor allem ausgebeutet.

Das erste sichere Datum für die Aufnahme des Zyklus in die französische Kunst bieten die interessanten Glasgemälde der Kirche in Eroy vom Jahre 1503. Seine reichste Ausgestaltung fand er in den flandrischen Tapisserien, von denen eine ganze Anzahl von Serien erhalten ist. Es ist ein Hauptverdienst der Verf., die verschiedenen Arten der Wiedergabe sorgfältig untersucht und durch vortreffliche Abbildungen erläutert zu haben. Der Zyklus erfreute sich in höfischen Kreisen großer Beliebtheit und wurde in prunkvollster Weise zur Darstellung gebracht, mit Aufbietung eines reichen Apparates von Personen und großem Luxus. Manches neue Motiv wurde eingeführt, neue Zugtiere für die Wagen, neue Allegorien, neue Attribute. Es werden die Kämpfe der einzelnen Triumph-Allegorien miteinander geschildert. Außerdem wird im Norden ein Motiv häufiger, das mir in Italien nur einmal, im Cod. Vat. Ottob. 2978, begegnet ist, daß bei den Triumphen der einzelnen Allegorien die vorhergehende Triumphallegorie als überwunden mit aufgenommen ist. Ferner werden die Züge zum Teil von der Erde fort in die Luft verlegt. Über all das gibt das Werk der Verf. Auskunft. Ebenso auch über die französischen Handschriften des Gedichtes, die verhältnismäßig wenig Interessantes bieten. Toutes ces représentations manquent de sel et de saveur, lautet das Urteil der Verf. mit Rücksicht auf diese. Künstlerisch wertvoll sind unter den Miniaturen nur wenige, wie die des Godefroy de Batave der Bibl. de l'Arsenal Nr. 6480.

Auch die Holzschnitte in den gedruckten Büchern sind von geringem Wert. Erst mit der Lyoner Ausgabe vom Jahre 1531 beginnt ein Aufschwung, der mit der Pariser Ausgabe von 1539 seinen Höhepunkt erreicht.

Weiter verfolgen die Verf. den Zyklus noch in der dekorativen Plastik und anderen Gebieten des Kunstgewerbes. Sie zeigen ferner, welchen Einfluß er auf andere allegorische Darstellungskreise ausgeübt hat.

---

[24]) Denselben Darstellungstypus vertreten auch vier Tempera-Bilder im Schlosse Coloredo bei Udine, die früher Francesco Mantegna zugeschrieben wurden. Nach Kristeller (Mantegna p. 298) sind es schwache Arbeiten von einem Schüler Jacopo Bellinis.

In Flandern (mit Ausnahme der Tappisserien) und Deutschland haben sich die Trionfi niemals recht eingebürgert. Am meisten Interesse bietet noch die Kupferstichfolge von Georg Pencz.

Bis in das 17. Jahrh. geleiten die Verf. die Bilderreihe. Im Jahre 1663 schuf der französische Bildhauer Jacques Sarazin vier Triumphe für die Grabkapelle Heinrichs von Bourbon, die sich heute in der Schloßkapelle von Chantilly befinden.

Das Stabbrechen auf den Darstellungen des Sposalizio.

Von Dr. jur. **Ernst v. Moeller.**

Verschiedene germanische Rechte kennen eine Sitte des Stabbrechens. Sie geht auf fränkischen Ursprung zurück. Sie ist bereits für die Zeit der Volksrechte bezeugt und lebt heute noch in sehr verschiedenen Anwendungen fort. Auf diese Sitte geht es zurück, wenn im April 1900 bei einer Hinrichtung in Mannheim oder im Februar 1901 bei dem Begräbnis der Königin Viktoria von England oder im Juli 1901 in dem Bigamieprozeß gegen den Earl of Russel[1]) in London der Stab gebrochen wurde. Ebenso sind dieser Sitte die deutsche Redensart »jemandem den Stab brechen« und die französische Wendung »rompre la paille« entsprungen.

Dieser Rechtssitte habe ich vor einigen Jahren eine eigene Untersuchung[2]) gewidmet. Und bei dieser Gelegenheit hatte ich mir die Frage vorzulegen, ob das Stabbrechen auf den Darstellungen des Sposalizio in diesen Zusammenhang gehöre oder nicht. Im folgenden stelle ich zusammen, was ich damals über Vorkommen, Ursprung und Bedeutung des Stabbrechens auf den Sposalizien gesammelt habe.

I.

Das Stabbrechen begegnet bei der Darstellung der Vermählung von Maria und Joseph zuerst in der italienischen Kunst; und zwar zuerst bei Giotto auf einem Fresko der Arenakapelle in Padua. Seitdem findet es sich ziemlich häufig bei den italienischen Malern. Das Stabbrechen ist schließlich in der Zeit der Renaissance beinahe ein typisches Merkmal der italienischen Sposalizien geworden. Es findet sich vor allem in der Malerei, aber auch in der Skulptur und zuletzt überall, wo überhaupt Sposalizien dargestellt werden, z. B. in der Intarsia-Verzierung des Chorgestühls des Pantaleone de Marchis in der Berliner Gemäldegalerie.

---

[1]) Münch. Neuest. Nachr. 22. Juli 1901. Nr. 335.

[2]) Zeitschr. d. Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. German. Abteil. 1900.

Von Italien aus hat sich dann allmählich das Stabbrechen nach Frankreich, nach den Niederlanden, nach Deutschland und ohne Zweifel noch weiter verbreitet. Aber in keinem der anderen Länder lassen sich so viele Beispiele wie in Italien nachweisen. Wollte man hier eine genaue Statistik aufstellen, so würde man infolgedessen höchstwahrscheinlich von Sposalizien, die das Stabbrechen aufweisen, summa summarum nur einen sehr geringen Prozentsatz finden.

Schon vor Jahren hat Alwin Schultz[3]) eine Reihe solcher Sposalizien zusammengestellt. Ein etwas ausgedehnteres Verzeichnis ist im Anhang am Schlusse dieses Aufsatzes geliefert.

In der italienischen Kunst findet das Stabbrechen regelmäßig in dem Augenblick statt, in welchem der Hohepriester die Vermählung vollzieht. In französischen Darstellungen läßt sich mehrfach eine Abweichung in dem Sinne beobachten, daß das Stabbrechen erst eine Weile später, nach Beendigung der feierlichen Handlung stattfindet, dann, wenn die Beteiligten sich entfernen.

In allen Fällen erfolgt das Stabbrechen durch einen oder mehrere Freier. Häufig, z. B. bei Giotto und bei Orcagna bricht nur ein Freier den Stab. Sehr oft, und so auch bei Raffael, tun es mehrere. Zuweilen sogar fast alle Freier. In dieser Hinsicht ist namentlich das Sposalizio von Fra Angelico da Fiesole und ein Antonio Vivarini zugeschriebenes Bild der Berliner Galerie auffällig.

Ganz entsprechend ist auch die Art und Weise, wie der Stab zerbrochen wird, von den Künstlern jederzeit sehr verschieden behandelt worden. Die denkbar verschiedensten Modalitäten kommen in dieser Hinsicht vor. Bald wird der Stab nur mit den Händen, bald über dem Knie, bald mit Hand und Fuß zugleich gebrochen. Und häufig sieht man einfach die Teile des zerbrochenen Stabes am Boden liegen, namentlich auf solchen Darstellungen, wo mehrere Freier ihren Stab zerbrechen.

2.

Der Ursprung des Stabbrechens auf den Sposalizien ist zweifelhaft.

Nicht in der Fachliteratur, aber in weiten Kreisen der Gebildeten ist heute die Meinung verbreitet, es handle sich hier um einen Hochzeitsbrauch, um eine Sitte.

In der Tat gibt es zahlreiche Trauungszeremonien im engeren und Hochzeitsbräuche im weiteren Sinne, die sich als Zerstören eines Gegenstandes darstellen. Dahin gehört z. B. bei den Juden, aber auch ge-

---

[3]) Die Legende der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters: Beiträge zur Kunstgeschichte, red. v. Lücke I. 1878. p. 49.

legentlich bei den Deutschen das Zerbrechen eines Glases, aus dem Braut und Bräutigam getrunken haben.

Aber das Stabbrechen als Hochzeitsbrauch ist bisher weder für die Juden alter oder neuer Zeit noch für die Italiener des Mittelalters nachgewiesen. Und dieser Nachweis wäre doch gerade die unerläßliche Bedingung für die Richtigkeit jener Behauptung.

Die einzige Übung des Stabbrechens in Verbindung mit der Eheschließung, die hier angeführt werden kann, betrifft das »Brauteschen« im Kirchspiel Wahrenholz, Amt Gifhorn[4]), nach einer aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden Beschreibung. Der Brautescher zerbricht bei dem dreimaligen Eschen seinen Stab durch dreimaliges Schlagen an den Pfahl des Tores im Hause der Braut und wirft den letzten Rest des Stabes auf das Herdfeuer.

Jeder Zusammenhang dieses Brauchs mit dem Stabbrechen auf den Sposalizien ist ohne Frage ausgeschlossen. Gegen die Herleitung aus einer Rechtssitte oder überhaupt aus einem Brauche spricht von vornherein die auch von Kunsthistorikern häufig übersehene Tatsache, daß der Stab nicht stets nur von einem, sondern garnicht selten von mehreren Freiern gebrochen wird. Obenein bleibt hier der Zusammenhang, in dem sich die Vermählung von Maria und Joseph abspielt, völlig außer Betracht.

An sich ließe sich das Brechen eines Stabes sehr wohl als Hochzeitsbrauch denken. Seine Erklärung würde gegenüber den verschiedenen Anwendungen der germanischen Rechtssitte keine Schwierigkeiten bereiten. Bruch der Gemeinschaft, Verzicht und Einwilligung sind Ideen, denen man nicht nur bei der Trennung der Braut vom Elternhaus, sondern auch bei dem Rechtssymbol alle Augenblicke begegnet. Aber wie die Verhältnisse hier liegen, scheidet diese Möglichkeit für uns aus.

Sehr viel näher als der Gedanke an einen Hochzeitsbrauch liegt mit Rücksicht auf den Zusammenhang die Annahme, daß der Ursprung des Stabbrechens auf den Sposalizien auf die Marienlegende zurückführt.

In dieser Hinsicht verdienen zunächst zwei Angaben neuerer Schriftsteller Beachtung.

Miß Jameson bemerkt in ihren »Legends of the Madonna[5])« folgendes: »I must mention an old tradition cited by St. Jerome, and which has been used as a text by the painters.« Es folgt die Geschichte vom Grünen und Blühen des Stabes Josephs. Dann heißt es weiter: »The other suitors thereupon broke their wands in rage and despair; and one among them, a youth of noble lineage, whose name was Agabus, fled to mount Carmel.«

---

[4]) Vaterl. Archiv des historischen Vereins für Niedersachsen. Jahrg. 1838. p. 322 ff.

[5]) 2. ed. 1857 p. 159 f.

Eine ähnliche Überlieferung gibt Maynard[6]) wieder. Er erzählt von dem eben genannten Agabus: »Frustré dans ses espérances, froissé dans son orgueil en se comparant à l'homme de condition si chétive que lui avait préféré un sort en apparance aveugle et injuste, il brisa sur ses genoux sa baguette aride dans un transport de désespoir et courût s'enfermer dans une des grottes de Carmel avec les disciples d'Élie.«

Beide Darstellungen geben also das Stabbrechen für einen Zug der alten Tradition aus. Und ganz derselbe Gedanke liegt offenbar der Erzählung bei Müller und Mothes[7]) zu Grunde, in der ebenfalls das Stabbrechen der Freier ohne weiteres als Bestandteil der Marienlegende figuriert.

Diese Angaben wird man nicht einfach bestreiten, man wird nicht etwa sofort behaupten wollen, daß Miß Jameson und Maynard das Stabbrechen in die Legende hineingeschmuggelt hätten, weil die mittelalterliche Kunst es bereits kennt. Immerhin ist hier Vorsicht sehr am Platze. Der heilige Hieronymus nämlich, von dem Miß Jameson spricht, erzählt nichts vom Stabbrechen. Die apokryphen Evangelien aber — und das ist die Hauptsache —, (von denen früher eins fälschlich dem Hieronymus zugeschrieben wurde), wissen gleichfalls samt und sonders nichts davon. Es steht völlig fest, daß die älteste legendarische Überlieferung von den Freiern nur bis zur Vermählung von Maria und Joseph, aber nicht länger Notiz nahm.

Diese Tatsache macht die Herleitung des Stabbrechens auf den Sposalizien aus der Marienlegende höchst zweifelhaft. Gerade bei Giotto läßt sich Schritt für Schritt in dem Bilderzyklus der Arenakapelle in Padua verfolgen, wie er sich in allen Einzelheiten an die Darstellung im Protevangelium Jacobi hält. Es bleibt infolgedessen höchstens die Frage übrig, ob die alte Überlieferung der frühchristlichen Zeit eine erweiternde Umformung erlitten hat, die bereits vor Giotto das Stabbrechen kannte. Aber eine solche Überlieferung ist bis jetzt nicht nachgewiesen. Und wenn de Surigny[8]) und Venturi[9]) behauptet haben, das Stabbrechen der Freier finde sich nicht bloß bei den Lateinern, sondern schon in der griechischen, in der byzantinischen Kunst, so ist das vorläufig eine Behauptung ohne Beweis.

Unter diesen Umständen läßt sich nur sagen: es ist möglich, daß das Stabbrechen auf den Sposalizien auf irgend eine Form der mittel-

[6]) La sainte Vierge. 2. ed. Par. 1877. p. 133.
[7]) Archäolog. Wörterbuch II. 1878. p. 652.
[8]) Annales archéologiques ed. Didron XXVI. 1869. p. 45 f.
[9]) La Madonna. 1900. p. 130.

alterlichen Marienlegende zurückgeht. Aber es ist ebenso möglich, daß das Stabbrechen der Freier erst infolge der Darstellungen der italienischen Kunst in die Legende hineingetragen ist.

Bei diesem bloßen non liquet brauchen wir nicht stehen zu bleiben. Giotto hat jedenfalls keinen Hochzeitsbrauch dargestellt. Er hat das Stabbrechen ebensowenig der Quelle entlehnt, der sich im übrigen sein Zyklus des Marienlebens aufs genaueste anschließt. Also dürfen wir, solange keine neuen Tatsachen bewiesen werden, behaupten: Das Stabbrechen der Freier ist Giottos eigene Erfindung.

Es lag in der Tat für einen Maler von der Bedeutung Giottos nicht fern, wenn er das ganze Leben der Maria im Anschluß an die apokryphen Evangelien malte, die Überlieferung um diesen Zug zu bereichern. Auf den vorangehenden Bildern sehen wir die Freier wieder und wieder an der fortschreitenden Handlung beteiligt. Wir sehen sie ihre Stäbe dem Hohenpriester übergeben. Wir sehen sie betend um den Altar knien, auf welchem die Stäbe liegen. Nur auf dem Höhepunkt der ganzen Handlung, bei der Erwählung und Vermählung Josephs sollten sie fehlen? und bloß darum fehlen, weil die Überlieferung sich nicht weiter um sie kümmerte? Gerade hier bot sich dem Künstler (anders als einem Legendenerfinder) die beste Gelegenheit, den Eindruck der feierlichen Zeremonie durch das Moment des Kontrastes zu steigern. Jeder weiß, daß nicht zuletzt auf diesem Zuge die malerische Wirkung vieler Sposalizien beruht, welche wesentliche Rolle das Stabbrechen z. B. in Raffaels Gemälde spielt. Ließ Giotto die Freier bei der Darstellung der Vermählung nicht fort, so war es einfach selbstverständlich und natürlich, ihnen ihre dürr gebliebenen Stäbe in die Hand zu geben. Und von hier bis zum Brechen der Stäbe ist nur ein Schritt. Weitab liegt diese Idee wahrhaftig nicht, wenn man die Vorteile bedenkt, die die stumme Sprache des Symbols für den Künstler hat. Ein guter[10]) Gedanke war es ohne Zweifel. Wir haben allen Grund, Giotto für den Vater dieses Gedankens zu halten.

3.

Die Frage nach der Bedeutung des Stabbrechens auf den Sposalizien hängt aufs engste mit der Frage nach dem Ursprung zusammen.

Wir haben es nicht mit einer Sitte zu tun, sondern mit einer einmaligen, in der Vergangenheit als geschehen gedachten Handlung. Von diesem Ergebnis der vorangehenden Erörterung dürfen wir hier ausgehen. Und sofort dürfen wir weiter hinzufügen: Wenn das Stabbrechen

[10]) Anderer Meinung z. B. Grimouard de Saint-Laurent, Manuel de l'art chrétien. 1878. p. 346.

der Freier auch nicht Übung einer Sitte ist, so ist es doch eine symbolische Handlung. Denn die Ansicht, die Freier brächen ihre Stäbe aus Neugier, um nachzusehen, ob sie wirklich auch innen im Holz völlig dürr geblieben seien, bedarf keiner Widerlegung.

Die Erklärungen des Stabbrechens in der Literatur schließen sich meist den Geberden der Freier an. Ist der Ausdruck zornig, so bricht der Freier seinen Stab aus Zorn. Ist die Geberde milde und sanft, so bricht er seinen Stab in frommer Ergebung in die göttliche Fügung des Schicksals. Dazu kommen dann noch zahlreiche Variationen, wie sie der langen Skala zwischen frommer Trauer und trotziger Verzweiflung entsprechen. Gegen diese Erklärung läßt sich nichts einwenden, solange sich die Frage nur um ein einzelnes Bild, nur um einen einzelnen Freier dreht. Und dies Verfahren scheint um so berechtigter, als zahlreiche Künstler mit gutem Grund die Freier offenbar ganz verschiedene Empfindungen ausdrücken lassen.

Anders liegt die Sache dann, wenn es sich um verschiedene Darstellungen des Sposalizio oder gar um die Darstellung des Sposalizio überhaupt handelt. In diesem Falle ist es durchaus verkehrt, das Stabbrechen eindeutig durch einen bestimmten Affekt, z. B. Ärger oder Schmerz, erklären zu wollen. Und doch begegnet man in der kunstgeschichtlichen Literatur immer aufs neue solchen falschen Verallgemeinerungen.

Soviel steht also fest: Wir dürfen bei der Erklärung nicht bei einem einzelnen Affekt stehen bleiben. Nicht um die Darstellung eines bestimmten Gefühls handelt es sich, sobald wir nicht nur an einen einzelnen Freier denken, sondern um die Auslassung aller möglichen verschiedenen Gefühle der Freier an dem Gegenstande ihrer Hoffnung und ihres Schmerzes. Ergebung in den Willen Gottes und die Wut der Verzweiflung, die stärksten Gegensätze, ordnen sich der gemeinsamen Idee des Stabbrechens unter.

Und vielleicht dürfen wir noch einen Schritt weitergehen. Weil es auf den Ausdruck eines besonderen Gefühls nicht ankommt, sondern auf die Einwirkung des göttlichen Wunders auf die einzelnen, um die Erfüllung ihrer Wünsche gebrachten Freier, treten die einzelnen Affekte, Gefühle, Stimmungen überhaupt als nebensächlich in den Hintergrund. Dem Stabbrechen der Freier liegt letzthin nur der Gedanke und das Bewußtsein von dem unabwendbaren Geschick zu Grunde, dem der einzelne unterworfen ist, er mag sich dazu stellen wie er will. Der Wille Gottes triumphiert über die, die anders wollten als er. Auf ihm beruht der Einklang zwischen der Vermählung von Maria und Joseph und den Freiern, die ihre Stäbe brechen.

Anhang.

Verzeichnis von Sposalizien mit einem oder mehreren stabbrechenden Freiern.

1. Giotto. Padua. Arenakapelle.
2. Taddeo Gaddi. Florenz. S. Croce, Cap. Baroncelli.
3. Agnolo Gaddi. Prato, Pieve, Capella della sacra cintola. Cf. Crowe u. Cav. II. 1869. p. 43.
4. Orcagna. Florenz. Or San Michele. Relief an der Vorderseite des Tabernakels.
5. Pietro aus Florenz. Pistoja. Dom. Linke Seitentafel des silbernen Altarvorsatzes. Labarte Album I, Pl. 56.
6. Giovanni da Milano. Florenz. St. Croce. Cap. Rinuccini. cf. Schnaase VII[2]. 1876. p. 391.
7. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Florenz. Uffizien.
8. Jean Foucquet. Miniatur. cf. Frantz, Gesch. d. christl. Malerei II, 1. 1894. p. 550f. Müntz, La rénaiss. en Italie et en France. 1885. p. 492.
9. Lorenzo da Viterbo. Kapelle in S. Maria della Verità bei Viterbo. cf. Seroux d'Agincourt, Denkmäler der Malerei. Tav. CXXXVII.
10. Unbekannt. Rom. Vatikanisches Museum. Gemälde. cf. Barbier de Montault, Oeuvres II. 1889. p. 224; Traité II. 1890. p. 224.
11. Pantaleone de Marchis (?), Chorgestühl. Berlin. Gemäldegalerie. cf. W. Bode. 1884.
12. Pietro Perugino, Fanó, St. Maria nuova. cf. Crowe u. Cav. IV, 1. 1871. p. 216 n. 77.
13. Pietro Perugino. Caën, Museum. cf. Gazette des beaux arts 1896. I. p. 273 ff.
14. Raffael. Mailand, Brera.
15. Florent. Schule nach 1500. Berlin, Gemäldegalerie. Nr. 105.
16. Franciabigio. Florenz, Annunziata de' servi. cf. Crowe u. Cav. IV, 2. 1872. p. 511.
17. Domenico Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella. cf. Maynard, La S. Vierge 2. ed. 1877. p. 134.
18. Vittore Carpaccio. Mailand, Brera. cf. Crowe u. Cav. V, 1. 1873. p. 217.
19. Girolamo Marchesi da Cotignola. Berlin (Erfurt). cf. Crowe u. Cav. V, 2. 1874. p. 641 n. 63.
20. Girolamo Romanino. Brescia, S. Giovanni Evang. cf. A. Sala, Quadri scelti di Brescia; Crowe u. Cav. VI. 1876. p. 446 n. 31.
21. Bern. Luini. Saronno. cf. Lübke, Gesch. d. ital. Malerei. II. p. 457. Maynard, Vierge p. 136. Gruyer, Vierges de Raph. II, p. 14.
22. Sansovino, Loreto, S. Casa. cf. Schönfeld, A. Sansovino 1881. p. 29 ff. Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. 1871. p. 158f.
23. Unbekannt. Kloster des Hieronymus bei Spello. cf. Crowe u. Cav. IV, 1. p. 291 n. 50. Gruyer, Vierges II. 1869. p. 18 n. 1.
24. Antonio Vivarini (?). Berlin, Gemäldegalerie. Nr. 1058.
25. Gaudenzio Ferrari. Mailand, Ambrosiana. cf. Burckhardt, Beiträge z. Kunstgesch. v. Italien. 1898. p. 108.
26. Bartolo di Maestro Fredi. Siena, Accademia.
27. Ottaviano Nelli. Foligno, Palazzo de Trinci.
28. Simon Vostre. cf. Grimouard, Guide III. p. 182. IV. p. 100.
29. Unbekannt. Paris, Seminar St. Sulpice. Toile.

30. Unbekannt. Nancy, Basilique Saint Epure, Chappelle des fonts baptismaux.
31. Unbekannt. Beaune, Notre Dame. Tapisserie.
32. Luca Giordano pinx. Rich. van Orley sculp. Berlin, Kupferstich-Kab. KNA 915-32.
33. Joan. Stradanus inv. Adr. Collaert sculp. Berlin, Kupferstich-Kab. KNA. Collaert Bd. I. 384—32.
34. Theod. Galle. Berlin, Kupferstich-Kab. KNA. 806—27.
35. Unbekannt. Cf. »Exposition de l'industrie française«. 1844. 4e partie, zwischen p. 44 u. 45.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Fortsetzung.)

II. Frauen.

Auch bei den Frauen des ersten Buches lassen sich im allgemeinen ähnliche Verbesserungen wie bei den Männern denen des ersten Buches gegenüber nachweisen. Es finden sich demgemäß auch die Geschlechtsunterschiede hier mehr oder weniger modifiziert wie folgt:

1. Die größere Rumpflänge der Frau wird auch hier vorzugsweise durch Verlängerung des Rippenkorbes erreicht, die Gesäßhöhe *io* braucht sich daher nicht gleichzeitig mit zu verlängern.[40])

2. Dem längern Rumpf entsprechend, braucht zwar nicht notwendigerweise der Abstand *oz* der Frau stets relativ kürzer zu sein als beim entsprechenden Manne, weil (vgl. Typus 6) der Abstand Scheitel — Halsgrube sich bei jener eventl. derart verkürzen kann, daß derselbe unbeschadet der größern Rumpflänge den des Mannes dennoch übertrifft.

3. Dagegen ist der Unterschenkel resp. der Abstand *qz* der Frau stets kürzer als beim Manne, obgleich das anatomische Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in m' dies nicht notwendig bedingt, indem der von m' gezählte Abstand der Beinlänge nicht durchweg kürzer als beim Manne sich darstellt, sondern wie im ersten Buche auch das Gegenteil vorkommen kann.

---

[40]) Hier kann eine Bemerkung nicht unterdrückt werden, welche sich auf die Barbarei des modernen europäischen Modezwanges bezieht, der die an sich schon größere Rippenkorblänge der Frau auf künstliche Art noch mehr zu verlängern sucht, anstatt mit allen Mitteln darauf auszugehen, das daraus leicht hervorgehende Mißverhältnis der Teilung von Ober- und Unterkörper nach Vorbild der Antike nach Möglichkeit zu unterdrücken oder doch dem Auge weniger bemerklich zu machen.

4. Ferner ist, obgleich die Halsgrube der Frau höher, gleich oder tiefer als beim Manne liegen kann, die weibliche Schulterhöhe, oder genauer der Abstand Scheitel — Oberarmknorren-Centra meistens größer, mindestens aber gleich der des korresp. Mannes, daher der Abfall der Schultern im ganzen stärker als nach den Prinzipien des ersten Buches. Davon ist jedoch die Halslänge oder der vertikale Abstand Kinn — Halsgrube unabhängig, und kann nach Umständen selbst kürzer als beim Manne werden (vgl. Typus 4 und 6).

5. Kopf, Fuß und obere Extremität zeigen sich zwar auch im zweiten Buch bei der Frau relativ kürzer als die korresp. männlichen Körperteile, äußerstenfalles ihnen gleich: der Kopf am wenigsten, die obere Extremität am stärksten unterschieden, doch ist dabei das Teilverhältnis der letzteren nicht beschränkt, indem die weibliche Handlänge sogar die männliche übertreffen kann (vgl. Typus 1).

Bezüglich der Querdimensionen ist, abgesehen davon, daß wie beim Manne bereits angedeutet, die Verhältnisse hier weniger ins Extrem gehen, nichts wesentlich Abweichendes gegen die des ersten Buches zu bemerken.

Erste Gruppe.

Typus 1.

a) Längen.

Wie der männliche stellt sich auch der weibliche Typus 1 gegen den entsprechenden des ersten Buches als Modifikation im Sinne schärferer Charakteristik der relativ weniger schwerfällig behandelten Formen dar: erzielt durch kleine Veränderungen in den Hauptverhältnissen, ohne den wesentlichen Charakter zu alterieren. Der Kopf verkürzt sich zunächst gegen den des Mannes, und somit gegen die im ersten Buche gleiche Länge beider Geschlechter um ca. 2—3 partes. Der Abstand *ao* bleibt ungeändert, ebenso ist das anatomische Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper bis auf Bruchteile eines pars dasselbe geblieben. Gleiches gilt bezüglich der Abstände *qz* und *oq*. Dagegen sind i_1 k_1 und *n* mehr oder weniger aufwärts, *e* und *α* abwärts verschoben, wodurch der Rumpf sich gegen das erste Buch um einige partes verkürzt.

Das Maximum der Körperfülle wird nach dem vorstehenden in den Längenmaßen des Tab. zunächst im Maximum der Rumpflänge Ausdruck finden, welches sich seinerseits dadurch bekundet, daß das Rumpfende *o* so tief wie möglich liegt. Demgemäß ist die dies ausdrückende Relation:

$$5\,ao = 7\,oz$$

in Tab. als charakteristisch vorangestellt. Gegen den korresp. Mann verkürzt sich dabei nicht bloß der Unterschenkel *qz*, sondern auch die Oberschenkelpartie *oq*, sodaß, während sie bei diesem der von *i* gezählten

Beckenhöhe (*io*) gleichkam, sie hier nach Tab. nur den Abstand *ko* erreicht. Die relativ tiefe Lage von b', ebenso wie von e und α lassen unmittelbar die bezüglichen Relationen übersehen, wonach dann auch der Punkt i notwendig tiefer rückt als im ersten Buche, sodaß nach Tab. hier die Länge des Rippenkorbes die Hälfte von *oz* beträgt. Es verlängert sich also hier der letztere auf Kosten des untern Rumpf- oder des Gesäßteils *io*. Hiermit ist im wesentlichen die Charakteristik der Längenteilung gegeben: die übrigen Punkte sind durch die genannten mehr oder weniger bedingt. Zunächst der, hier wie bei allen Frauentypen nach Dürer mit dem obern Beckenrand koinzidierende Nabel, dessen Tieflage auf dem untern Viertel des Abstandes $a'C$ sofort in die Augen springt, indem das Teilverhältnis der Körperlänge, beim Manne noch auf 2:3 bemessen, sich hier sogar zu 3:4 ergibt. Ebenso übersieht sich, mit Bezug auf die Lage von α die des Punktes m', wenn nach Tab. auf die Strecke *ao* zwei Längen am' entfallen sollen, als relativ stark herabgerückt. Die Lage von n, resp. die in Tab. angegebene von n' (Ende der Scham) ist, wie daraus zu ersehen, durch die von o bereits vorgezeichnet.[41]) Auch die auffallend große Brustlänge resp. Länge *df* ist aus der bezüglichen Relation ohne Kommentar deutlich, noch dazu wenn hinzugefügt wird, daß die Kopflänge *ad* sich gegen die des ersten Buches sogar um 2 p. verkürzt hat, sodaß obgleich in Tab. nicht ausdrücklich angegeben, statt auf die ganze Körperlänge hier bereits auf die Strecke *aw* deren sieben entfallen. Zu bemerken bleibt überdies die relativ stärkere Senkung der Schultern gegen Typus 1 des ersten Buches, dadurch zu erklären, daß der Punkt e hier nur um weniges, dagegen α relativ stärker herabgerückt erscheint, wodurch in Verbindung mit dem etwas kürzeren Kopf und entsprechend längerem Halse das Unförmige dieses Körperteils gegen jenen erheblich gemildert erscheint.

Die Armlänge, als das Dreifache der Brust *eg*, demgemäß auch die der ausgestreckten Arme $\omega\omega$, findet sich im Anschluß an das Vorstehende naturgemäß kürzer als im ersten Buche, sodaß letzteres Maß hier hinter der Körperlänge zurückbleibt, die im andern Falle davon überschritten wurde (wie dies in Tab. schon durch die Bestimmung des Abstandes ff' durch die Länge $m'z$ Ausdruck findet). Auffallend ist das Verhältnis von Unterarm und Hand, indem jener ein Minimum und letztere zugleich ein Maximum vorstellt, das sogar die männliche Handlänge Typus 1 noch um 2 p. übertrifft. Dies erklärt, daß der Oberarm sich nur als das

[41]) Dürer unterscheidet wie im ersten Buche n = Spaltung von n' = Ende der Scham. Im allgemeinen ist der erstere, als dem männlichen gleichnamigen Punkte mehr analog, für die Relationen der Tabelle bevorzugt worden, wo solche sich einfach genug ergaben, welches im vorliegenden Falle weniger zutraf, daher n' adoptiert wurde.

$\frac{3}{2}$ fache derselben, anstatt als das Doppelte darstellt. Dagegen zeigt der Fuß beidemal (Buch 1 und 2) für Typus 1 dasselbe Maß (= $\frac{1}{6}$ Körperlänge) und dasselbe gilt nahezu auch von der Basis $\overline{\omega\omega}$ der bis in die Breitenrichtung gedrehten Fußspitzen. Daß der Abstand $p'p'$ die von i ab gezählte Gesäßhöhe erreicht, kann natürlich nur bei Frauen vorkommen

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Dieselben werden analog wie beim Manne gegen Typus 1 des ersten Buches erheblich vermindert: am auffallendsten in den Rumpfteilen. Zunächst ist unter den Kopfmaßen das Maximum zu $\frac{9}{10}$ *ad* als Hauptmaß gekennzeichnet. Von den Rumpfdicken am stärksten vermindert ist die Gesäßtiefe, am wenigsten die der Brust und die Dicke am Rumpfende. Nur die beiden Hauptmaße: Brust- und Gesäßtiefe, bestimmen sich nach Tabelle unmittelbar durch Längenmäß, die beiden andern durch Interpolation. Die Brusttiefe ist außerdem durch ihre Lage bezeichnend, indem sie anstatt in f, wie im ersten Buche hier in b' stattfindet. Wichtiger erscheint jedoch fast auch hier die Dicke in f, als Mittelwert von $8'$ und $p'u'$, also als Mittelwert des Maximums und Minimums der Rumpfdicken, wenn $p'u'$ als Casentiefe für jenes angenommen werden kann. Auffallend ist, mit dem Manne verglichen, die nahezu übereinstimmende Summe von $7' + 9'$ als Bestätigung eines allgemeinen Naturgesetzes, wonach bei übrigens analogen Bildungen was in einem Teil zu viel enthalten ist, am andern verloren geht. Nach denen des Rumpfes proportionieren sich die übrigen Dicken, wie in der untern Extremität, insbesondere die Bestimmung der Knie- und Fußknöcheldicke, in der obern die der halben Brusttiefe in f gleiche Armdicke andeutet.

2. Breiten.

Den Dicken analog erscheinen auch die Breiten gegen Typus 1 ersten Buches entsprechend vermindert. Das Maximum der Kopftiefe, entweder wie in Tab. durch die fünffache Schädelhöhe oder auch als $\frac{8}{9}$ der entspr. Dicke ausdrückbar, vermindert sich unter denen des Kopfes relativ am wenigsten. Von den Rumpfbreiten am auffallendsten Schulter- und Weichenbreite, sodaß, während dort Schulter- und Gesäßbreite nahezu übereinstimmten, sich hier die letztere bedeutend größer herausstellt. Infolge dieser größern Schmalheit der oberen Rumpfpartie ergibt sich die Verminderung der Weichenbreite von selbst: wahrscheinlich auch die a. a. O. nicht angegebene Breite *in g*. — Nur der davon weniger abhängige Brustwarzenabstand, sowie die Breite in o lassen keinen wesentlichen Unterschied erkennen. Nach Tab. ist zunächst die Schulterbreite interpolatorisch gegeben und zwar mittels der Breite in m' (vgl. Tab. Anm. 5) nach deren

Elimination mittels der nächstfolgenden Gleichung, da der Brustwarzenabstand 6. als bekannt anzusehen ist, zwei einfache Relationen zur Bestimmung von Schulter- und Gesäßbreite übrig bleiben — wenn man sich nicht damit begnügen will, statt des Maximums der letzteren einfach die um 2 p. kürzere der Länge *go* entsprechende Breite in *m* zu substituieren. Außerdem ist nur die Rippenbreite auf einfache Art in Längenmaß, nämlich durch den halben Abstand *b'o* dargestellt. Nach ihr bestimmt sich, wie ebenda zu ersehen, der Brustwarzenabstand, während der Ausdruck für die Weichenbreite schon weniger naheliegt. Ebenso dürfte die Breite des Oberschenkels in *o* als der Handlänge gleich mehr zufälligen Charakter tragen, obwohl sich dieselbe Bestimmung auch im folgenden Typus wiederfindet. — Nach den Rumpfmaßen proportionieren sich die übrigen in der unteren Extremität, insbesondere zu ersehen aus Bestimmung der Waden- und Fußknöchelbreite, während die der Halsbreite gleiche Fußbreite wieder mehr zufällig erscheint. In der oberen ist dasselbe, abgesehen vom Maximum, weniger ersichtlich, da hier wesentlich nur die der entsprechenden Dicke gleiche Handknöchelbreite darauf hindeutet: während der Unterarm nach Tab. auffallend breit erscheinen müßte, wie sich durch die minimale Länge desselben erklärt.

Resultat.

Das Gesagte genügt, den in Rede stehenden als eine Modifikation von Typus 1 des 1. Buches ins Gefälligere, oder, besser, weniger Ungeschlachte und Bäurische zu charakterisieren: in den Längen hauptsächlich durch Vergrößerung der Abstände *ae* und *aα* auf Kosten des Rumpfes, in den Dicken wesentlich durch Verminderung der Gesäßpartie, in den Breiten hingegen durch Abnahme der Hals- und Schulterbreite, sodaß die Gesäßbreite, als charakteristisch für den Fall der stärksten Korpulenz, dieselbe um ein Beträchtliches übertrifft.

Zweite Gruppe.

Wie die Männer sind auch die Frauen der zweiten Gruppe nicht sowohl als Modifikation der entsprechenden des ersten Buches, sondern als Einschiebungen zwischen Typus 1 und 2 aufzufassen. — Typus 2 ist gegen 6 der vollere: im Gegensatz zu den Männern, wo wenigstens von vorn gesehen das Umgekehrte stattfand. Übrigens zeigt sich jener ganz deutlich als Übertragung des natürlichen korresp. Typus ins Weibliche. Auffallend ist nur, daß dabei die Kopflänge in beiden Fällen sich nicht wie bei Typus 1 vermindert, sodaß allein durch Verlängerung des Halses das Verhältnis bei Typus 2 sich etwas ändert. Die Einteilung der Hauptaxe stellt sich im allgemeinen hier zwischen die von Typus 1 und 6, welcher letztere bei kürzerem Rumpf die Beine, teilweise allerdings auf

Kosten der minimalen Halslänge, verlängert hat. Bei den Männern würde in dieser Hinsicht eher Typus 6 zwischen 1 und 2 zu rangieren sein.

I. Typus 2.

a) Längen.

Das anatomische Teilverhältnis in m' ist im Gegensatz zu den korresp. Maßen der Einheit etwas näher gerückt als bei Typus 1: indem der Abstand am' nur um 1 p. hinter der Körperhälfte zurücksteht, ohne daß jedoch darin allein ein für diesen Typus charakteristisches Merkmal liege, da ähnliche Verhältnisse auch sonst noch vorkommen. Vom Typus 1 ist überdies das Teilverhältnis im Nabel — ähnlich wie das in i bei den Männern — unmittelbar übernommen, und auch die Unterschenkellänge resp. der Abstand qz zeigt gegen jenen nur einen ganz geringen Unterschied. — Das wesentlich Unterscheidende liegt vielmehr in der Verschiebung der beiden Rumpfenden e und o, indem jener Punkt um ebensoviel nach abwärts rückt, wie letzterer sich heraufschiebt, wonach die Zunahme von ae der von oq nahezu entspricht. Daß der erstgenannte Abstand dabei sein Maximum erreicht, läßt unmitelbar die bezügliche Bestimmung der Tabelle zu $\frac{1}{5}$ Körperlänge ersehen, während sich ebenso die Lage von o durch die den Ausgang bildende charakteristische Relation

$$ai = ow$$

kennzeichnet, indem auch der Teilpunkt i der Rumpflänge, wie schon die bezügliche Bestimmung in Tab. anzudeuten scheint, gegen Typus 1 seine Lage nur ganz unwesentlich ändert. Demgemäß ergibt sich die der von o zunächst abhängigen Punkte, insbesondere n nach Tab. im nämlichen Sinne, während die Bestimmung von k, mit n zu a und w symmetrisch gelegen dem vorher dazu Bemerkten entspricht. Mit der vorstehenden verglichen verdeutlicht sie zudem das Abhängigkeitsverhältnis von ik und no. — Bezüglich der Brustpunkte findet sich zunächst die Verschiebung der Brustwarzenlinie mit e unmittelbar durch die bezügliche Relation ausgedrückt, wonach dann Analoges auch für die übrigen sich schließen läßt. Betreffs der Bestimmung von b' ist noch hinzuzufügen, daß dieselbe außer wie in Tab. auch durch die Relation $ao = 2b'n$ geschehen kann, welche gegen die von m' im vorigen Falle offenbar eine ganz unwesentliche Modifikation ist, indem nur an die Stelle von α und m' hier b' und n getreten sind, woraus dann auch die Verkürzung des Abstandes $b'n$ des vorliegenden Typus ersichtlich wird. — Die übrigen Relationen sagen im wesentlichen nichts neues, sondern dienen zur Bestätigung des bereits Gesagten.

Von weiterem Detail ist außer der maximalen Kopflänge die der Arme als Minimum hervorzuheben, welches seinerseits durch die, wie im vorigen Falle minimale Länge des Unterarms (vgl. Tab.) erzielt wird.

Aus den Bestimmungen der Tabelle läßt sich die minimale Armlänge als solche allerdings nicht ersehen, dagegen findet sich dies in der dort nicht gegebenen Relation: $ao' = 2em'$, verglichen mit der vorstehend zur Bestimmung von b' angegebenen, einigermaßen angedeutet. Im Anschluß daran ist zugleich die Länge $\omega\omega$ ein Minimum. Statt ihrer ist in Tab. allerdings nur die Länge $f'f'$ durch den vertikalen Abstand $b'q$ unmittelbar gegeben. Übrigens ist die Verkürzung nicht so groß, daß bei Erhebung bis zur Scheitelhöhe die Mittelfingerspitzen $o_1 o_1$ nicht noch über die Peripherie des mit kz von k aus beschriebenen Kreises wie beim korresp. Manne, hinausfielen, indem sich überdies mit dem Tieferrücken des weiblichen Nabels der Abstand kz gleichzeitig verkürzt.

Die Verkürzung des weiblichen Fußes ist, wie auch schon die Relation der Tabelle erkennen läßt, gegen die des Mannes im vorliegenden Falle sehr gering, sodaß die Basis $\overline{\omega}\overline{\omega}$ infolge des relativ größern weiblichen Abstandes der Oberschenkelknorren-Centra $p'p'$ die männliche um ein beträchtliches übertrifft, während sich im vorigen Falle die Unterschiede der Geschlechter in dieser Hinsicht gerade kompensierten, sodaß die Basis beidemal dieselbe blieb.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Der Charakter des gegen Typus 1 weniger Vollen kommt schon in den Kopfmaßen sehr deutlich zum Ausdruck, indem trotz größerer Länge die Kopfdicke relativ vermindert erscheint, sodaß, während bei diesen der Profilschnitt nahezu ein Quadrat darstellt, hier schon das Aufrechte schärfer betont wird. Nach den Bestimmungen der Tabelle sind auf die Dicke nur 3 Schädelhöhen zu rechnen. Auch die Halsdicke ist als 3. Teil von ae demgemäß proportioniert, schwächer als im anderen Falle. Von den Rumpfmaßen sind die beiden stärkeren: Brust- und Gesäßtiefe, nach Tab. nur interpolatorisch bestimmbar, wenn man nicht vorzieht, für das Maximum jener die Dicke in g zu substituieren, welche sich nach Anm. 3 der Tabelle sehr einfach durch die Brustlänge darstellt. Von den beiden andern ist wiederum die Bauchtiefe $8'$ durch die Länge iC, die Dicke in o durch die des Kopfes wiedergegeben, welche letztere Bestimmung schon aus dem ersten Buche bekannt ist. Als charakteristisch kann somit eigentlich nur das vorher Angegebene für $7'$ zu substituierende Maß betrachtet werden. — Nach dem genannten proportionieren sich zunächst die Dicken der untern Extremität, ohne daß dies jedoch aus den Relationen der Tabelle in besonders prägnanter Weise zum Ausdruck gelangt, da die meisten Maße sich wiederum interpolatorisch bestimmen. Auch die der obern Extremität zeigen in dieser Hinsicht weniger Bekanntes als bisher: mit Ausnahme des Maximums, welches wie im ersten Buche der Waden-

dicke entspricht. Da dasselbe Maß zugleich nach Tab. dem vierten Teile von ak' gleichkommt, so liegt darin ein Mittel, um umgekehrt jene aus letzterer zu bestimmen.

2. Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite stellt sich wie in früheren Fällen der Gesichtstiefe gleich, von denen des Rumpfes stimmen die beiden Maxima: Schulter- und Gesäßbreite, bis auf 1 pars überein, was somit als unterscheidendes Merkmal gegenüber Typus 1 der vorigen Gruppe anzusehen wäre. Jedoch nur das letztgenannte Maß stellt eine einfachere Form durch korresp. Längen dar: außer der in Tab. angegebenen Bestimmung auch noch als dritter Teil des Abstands fz, sodaß dasselbe, da auch die Rippenbreite nur durch Interpolation ermittelt werden kann, hier offenbar als Hauptmaß zu bezeichnen ist. Die nicht genannten sind dagegen nach Tab. wieder einfach darstellbar: der Brustwarzenabstand, wie schon öfter der Brusthöhe gleich, die Weichenbreite durch den Abstand $\alpha\alpha$ gegeben, während, wie im vorigen Falle, die Oberschenkelbreite in o der Handlänge entspricht. Demgemäß proportionieren sich im allgemeinen die übrigen Maße: doch zeigt hierin die untere Extremität gegen früher die Modifikation, daß die Wadenbreite nur die Kniebreite, anstatt wie sonst deren Dicke erreicht. In der oberen Extremität weist außer dem Maximum[42]) die Breite des Unterarms in ihrer Bestimmung nach Tab. auf bekannte Verhältnisse, nach denen sich das übrige ergänzt.

II. Typus 6.

a) Länge.

Wie bei den Männern ist auch von den Frauen Typus 6 der schlankere dieser Gruppe; auch hier ist die Kopflänge gegen die männliche unverändert. Im übrigen ergeben sich gegen den vorherigen hier folgende Modifikationen:

Zunächst bekundet schon das anatomische Teilverhältnis in m' eine Abweichung insofern, als im Vergleich zu Typus 2 gerade das Umgekehrte wie bei den korresp. Männern sich herausstellt: während nämlich dort m' gegen letztgenannten Typus tiefer lag, das Teilverhältnis somit der Einheit sich mehr näherte, so rückt beim vorliegenden weiblichen Typus m' gegen T. 2 nach aufwärts derart, daß nach Tabelle sein Abstand von der Sohle das Dreifache der Rippenkorblänge beträgt.

Das Charakteristische liegt jedoch deutlicher in der Anfangsrelation der Tabelle veranschaulicht:

$$bo = oz$$

---

42) Das Maximum dürfte im Verhältnis zu dem der Dicke mit cb' etwas zu schwach angenommen sein, daher das Fragezeichen a. a. O.

der zufolge außer *m'* auch das untere, damit zugleich das obere Rumpfende sich nach aufwärts schiebt, während die Rumpflänge selber sich zugleich verkürzt, sodaß also auch darin das Umgekehrte wie bei den Männern ausgesprochen liegt. Das Gesagte bestätigt sich nach Tab. zunächst durch die Bestimmung von *g*, welche offenbar einer hohen Lage entspricht, derzufolge damit auch die Punkte *f* und *e* heraufrücken, während andererseits die relativ große Kopflänge andeutet, daß dieses Heraufrücken kein sehr großes, wenigstens kein so großes sein kann wie die Verschiebung von *o*, daher sich dann naturgemäß die Verkürzung der Rumpflänge ergibt. Die Veränderung der übrigen Punkte folgt unmittelbar aus den vorstehend genannten, insbesondere ist die von *i* und *k* aus den bezüglichen Relationen leicht ersichtlich. Ebenso die Heraufschiebung von *q* daraus, daß dessen doppelter Abstand von *C* nach Tab. der Länge *Cb**) entsprechen soll.

Bezüglich der obern Extremität ist die gesamte Armlänge nahezu der von Typus 2 gleich, erscheint daher im Verhältnis zum Rumpfe länger als dort, wo sie nur wenige partes unterhalb von *o* endigte. Im übrigen ist hier nur charakteristisch, daß, wie beim Manne der Kreisbedingung genügt werden muß, wonach sich wiederum die der Verlängerung von *kz* entsprechende Verkürzung von *aα* motiviert. Gleichwohl ist der Abstand *f'f'* (bei horizontaler seitlicher Armhaltung), wie auch Tab. ersehen läßt, hier kürzer als im vorigen Falle, und zwar durch Verkürzung des Oberarms bis zum Minimum, sodaß die Fußlänge, anstatt dem Unterarme hier dem Oberarme gleichgesetzt wird. — Die Basis $\overline{\omega}\overline{\omega}$ dagegen ist, wie schon die Relation andeutet, erheblich kürzer als beim vorigen Typus.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Kopf- und Gesichtstiefe sind gegen Typus 2 etwas verstärkt, die Halsdicken dagegen unverändert: die Bestimmung der letzteren zu der vom obern Augenhöhlenrande *b* gezählten Gesichtslänge schließt sich darin den auch unter den Antiken vorherrschenden Verhältnissen an. — Unter den Rumpfdicken ist die Bauchtiefe durch die Länge *im'* relativ am einfachsten dargestellt, während von beiden Maximis: Brust- und Gesäßtiefe, jene nur als Bruchteil von *eg*, letztere sogar nur durch die Dicke in *o* auf einfache Art darstellbar ist, welche letztere wie bereits in früheren Fällen der Gesichtstiefe entspricht. Die übrigen Maße proportionieren sich danach in bekannter Weise, wie bei der unteren Extremität die Bestimmung der Dicke am Wadenende, sowie über dem Fußknöchel, ebenso bei der obern die von Handknöchel- und Handdicke deutlich macht.

2. Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite stellt sich nach Tab. der Länge *ac* gleich, sodaß also der obere, von der Nasenwurzel begrenzte Abschnitt ein Quadrat umschließt. Die Bestimmung der Halsbreite erinnert an die entsprechende des männlichen Typus 2, wobei wie hier die Halslänge ein Minimum repräsentierte. Unter den Rumpfmaßen ist das Maximum nicht mehr wie bisher durch die Gesäß-, sondern durch die Schulterbreite gegeben, welche in *e* stattfindet und demgemäß als das Doppelte von *be* gefunden wird. Durch sie bestimmt sich die Gesäßbreite mittels Interpolation wie Tab. angibt; die Bestimmungen von Brustwarzenabstand und Rippenbreite als Bruchteile von *ek* und *do* sind allerdings weniger naheliegend: dagegen steht die der Fußlänge gleich Weichenbreite bei ihrer Einfachheit nicht ganz vereinzelt. Als am meisten charakteristisch möchte indessen wie in früheren Fällen die dem Abstand *fm'* gleiche Breite in *m'* zu bezeichnen sein. Die Proportionierung der übrigen Maße läßt bei der untern Extremität am deutlichsten Waden- und Fußknöchelbreite: bei der oberen außer dem Maximum die mittlere Oberarm- und Handbreite übersehen.

Resultat.

Der weibliche Typus 6 bildet insofern einen Ausnahmefall, als die Verhältnisse der Längenteilung sich nur hier anders als bisher gestalten, derart, daß von einer Übertragung des männlichen Typus ins Weibliche nach Analogie der übrigen Fälle beinahe ganz abstrahiert werden muß, sodaß es fast den Anschein gewinnt, als liege eine Vertauschung der beiden weiblichen Typen 2 und 6 vor, wogegen wiederum die Übereinstimmung der Kopflängen mit den korresp. männlichen spricht.

Dritte Gruppe.

Die Typen dieser Gruppe unterscheiden sich, wie die korresp. Männer gegen die der vorigen, durch höhern Wuchs, wie in der entsprechenden Verkürzung des Kopfes sich angedeutet findet, im Anschluß daran durch geringere Breiten- und Dickenmaße. Sie nehmen demzufolge jenen analog eine Mittelstellung zwischen den Extremen der vierten und den volleren Formen der zweiten Gruppe in Anspruch. — Die Unterschiede finden weiter in den Verhältnissen der Längenteilung Ausdruck dadurch, daß, abgesehen von der Verkürzung der Kopflänge die nahezu entgegengesetzten Extreme, welche sich in dieser Beziehung bei den beiden Typen der vorigen Gruppe repräsentiert finden, von denen der vorliegenden nicht erreicht werden. Dies bezieht sich zunächst auf das anatomische Teilverhältnis im Punkte *m'*, sodann auch auf die Verlängerung des Unterschenkels. Dagegen stellt sich die Rumpflänge im

allgemeinen nicht etwa kürzer, wie man daraufhin meinen möchte, sondern ebenfalls länger dar als in den vorigen Gruppen, indem das Minimum der letzteren (Typus 6) von Typus 4, dem Minimum der 3. Gruppe, und ebenso auch das Maximum (Typus 2) von Typus 7 b, dem Maximum der letzteren, um mehrere partes übertroffen wird.

Die einzelnen Typen der vorliegenden Gruppe lassen sich im ganzen durch ähnliche Unterschiede wie die korresp. Männer charakterisieren. Dadurch wird das Minimum des anatomischen Teilverhältnisses in m' auch hier durch Typus 4 repräsentiert. Dagegen kommt bezüglich Typus 7 a und 7 b das Unterscheidende nicht sowohl in der Herabschiebung des Nabels wie beim Manne, als vielmehr durch die Rumpfverlängerung zum Ausdrucke. Typus 3 hat z. B. ein nur wenig vermindertes Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in m', nahezu gleiche Unterschenkel und fast dieselbe Schulterhöhe wie 7a, und unterscheidet sich trotzdem davon durch starke Rumpfverkürzung und entsprechend längere Oberschenkelpartie.

Übrigens sind die beiden gleichnamigen Typen 3a und 3b, ebenso auch 7a und 7b, nur unwesentliche Modifikationen voneinander, indem bezüglich der beiden ersteren der Unterschied wesentlich nur in der Veränderung des anatomischen Teilverhältnisses in m', bezüglich der andern in dem der Teilung durch o zu erkennen ist, wie das Nachstehende näher ausführt.

I. Typus 3a.

a) Längen.

Der vorliegende und ebenso der nächstfolgende Typus 3b können ähnlich wie der korresp. Mann als Modifikationen des gleichnamigen Typus ersten Buches aufgefaßt werden; der Kopf verlängert sich gegen letzteren nur um 1 resp. 2 p. Der Nabel oder damit koinzidierende Beckenrand ist um eine Strecke abwärts verschoben, indem nach Tab. der Abstand gk eine Handlänge beträgt, während die übrigen Rumpfpunkte je nach ihrer wachsenden Entfernung von jenem successiv abnehmende Verschiebungen erkennen lassen, welche sich bezüglich der beiden Endpunkte e und o nur auf 1 resp. 3 p. reduzieren: Die gesamte Rumpfverlängerung beträgt demgemäß gegen den gleicharmigen Typus des ersten Buchs kaum mehr als 2 p. Die den Ausgang bildende Relation der Tabelle:

$$bm' = ov$$

bezieht sich zwar nicht auf den zuerst genannten Punkt, sondern, wie man sieht, auf die Vergrößerung des anatomischen Teilverhältnisses der Körperlänge durch Herabrücken von m', indem es sich nicht ausschließlich um Vergleich mit Typus 3 des ersten Buches, sondern ins-

besondere auch mit dem nächstfolgenden ihm ähnlich gebildeten Typus handelt, welcher hinsichtlich der Lage von k kaum merklich, dagegen in Bezug auf m' viel stärker differiert. Gegen diesen ist nämlich der vorliegende, wie sich bei Diskussion jenes näher motivieren wird, offenbar als ein noch unfertiger, mädchenhafter aufzufassen, bei welchem die für jenen charakteristische Relation (vergl. Tab.) nur erst näherungsweise zutrifft, indem statt n und z hier m' und v zu substituieren sind. Schon die den ganzen Zahlen vielfach beigegebenen drittel partes scheinen auf das weniger Abgerundete der Verhältnisse hinweisen zu sollen. Das beim Vergleich mit Typus 3 des 1. Buches oben Angedeutete findet sich zugleich darin bestätigt und ergänzt. Außer der Lagenveränderung der Rumpfpunkte geht daraus auch noch ein Herabrücken der Kniemitte hervor, infolge dessen die Oberschenkelpartie sich gegen den vorgenannten Typus verlängert. Gleichzeitig mit dem Unterschenkel verkürzt sich die Fuß- und ebenso die Handlänge, wie die Relation der Tab. ebenfalls andeutet: auch der Unterarm ist demgemäß eher kurz als lang zu nennen, sodaß die gesamte Armlänge und ebenfalls auch die der ausgebreiteten Arme $\omega\omega$ hinter den entsprechenden des 1. Buches erheblich zurückstehen. Die letztere insbesondere, welche dort die Körperlänge übertraf, erreicht sie hier nicht einmal. Entsprechendes gilt für die Basis $\overline{\omega}\overline{\omega}$, wie schon aus der Verkürzung der Fußlänge zu schließen. Bezüglich der obern Extremität ist übrigens die Bedeutung von Unterarm und Hand bei der Bestimmung der Rumpfteilung zu beachten.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

In den Quermaßen, zunächst in den Dicken, sind die Veränderungen gegen Typus 3 des 1. Buches im ganzen unwesentlich: am wenigsten treten sie natürlich in den Kopfmaßen hervor, obgleich die Bestimmungen der Tab. hier keinen Anhalt der Beurteilung bieten, indem nur die der Halsdicke sich an bekannte des 1. Buches anschließt. Ähnliches gilt von den Rumpfdicken. Die Bestimmung der Brusttiefe als 4. Teil des Vertikalabstandes ak' scheint insbesondere ziemlich willkürlich, obgleich, wie der der ganzen Zahl hinzugefügte 3^{tel} pars andeutet, von Dürer so und nicht anders beabsichtigt. Nur die der Bauchtiefe stellt sich nach Analogie des vorigen Falles durch den Abstand im' also relativ einfach und verständlich dar: die der Gesäßtiefe als das $2\frac{1}{2}$fache von km' liegt weniger nahe. Die Dicke in o findet sich durch Interpolierung. Im ganzen bestätigt sich, wie man sieht, in den Hauptteilen das bei den Längen über den unentwickelten Charakter der Figur Gesagte auch in den übrigen danach proportionierten Teilen, bei der untern Extremität besonders durch die

Bestimmung der Dicke am Wadenende, bei der obern nur durch die der Unterarmdicke angedeutet, während die übrigen sich interpolieren.

2. Breiten.

Die Kopfbreiten verhalten sich den Dicken entgegengesetzt, sodaß, verglichen mit Typus 3 des 1. Buches der Querschnitt wie auch beim Manne als neue Bestätigung des bereits erwähnten allgemeinen Naturgesetzes, tiefer aber gleichzeitig auch schmaler als im andern Falle sich darstellt. Im Anschluß daran finden sich von den Rumpfteilen, der größeren Brusttiefe entsprechend, die Schultern verhältnismäßig schmaler, dafür die Gesäßpartie breiter als im 1. Buche. Die Weichenbreite, fast unverändert, bildet dabei den Übergang. Obwohl auch hier noch als Maximum der Breiten gekennzeichnet, stellt sich nach dem gesagten die Schulterbreite gegen die des Gesäßes nur wenig (1 p.) größer dar, während sie im 1. Buche stark überwog. Ihre Darstellung als Hälfte von *gq* zeigt, wie die übrigen Bestimmungen von Kopf und Rumpf im Anschluß an das darüber Bemerkte eine gewisse Willkür; in der der Rippenbreite erkennt man wiederum eine geringe Modifikation gegen den vorigen Fall, in dem bereits angedeuteten Sinne, derzufolge sich hier die Rippenbreite durch dieselbe Relation ergibt wie dort die Breite in den Weichen. Die Bestimmung der letzteren enthält dagegen bereits aus dem 1. Buche Bekanntes, während die der Gesäßbreite als Bruchteil von *dm'* wenigstens nichts völlig Willkürliches aussagt, insofern das Maximum derselben hier in *m'* stattfindet. Eine gewisse Analogie mit der durch die Fußlänge oder Kasentiefe ausgedrückten korrespondierenden Rippenbreite der Vorderseite läßt überdies auf die rückwärts, als der Gesäßtiefe entsprechend, schließen. Diese, die Rippen- und ebenso die Weichenbreite sind somit offenbar hier mehr charakteristisch als die übrigen Rumpfbreiten. Nach ihnen proportionieren sich die noch fehlenden Maße, wie gewöhnlich, in Tabelle insbesondere angedeutet durch die Bestimmung der Waden- und Fußknöchelbreite. Auch die der Fußbreite als fünften Teil von *qz* schließt sich Bekanntem an. Ebenso in der oberen Extremität außer dem Maximum die Bestimmung der Unterarmbreite durch die halbe Handlänge, wonach das übrige sich ergänzt.

II. Typus 3b.

a) Längen.

Dieser Typus stellt sich, wie vorher bemerkt, als unwesentliche Modifikation von 3a, oder besser, dieser als solche der in Rede stehenden, der wie bereits erwähnt, und wie das Folgende zeigt, gegen jenen offenbar der entwickeltere und von mehr in sich abgerundeten Verhältnissen ist. Diese Vereinfachungen ermöglichen sich, soweit es die Längenmaße

betrifft, hauptsächlich durch den Wegfall der 3^tel partes, wodurch nicht nur die Bestimmungen an sich einfacher werden, sondern auch die Charakteristik der Hauptpunkte schärfer wird. Der einzige augenfällige Unterschied gegen Typus 3a besteht nämlich, abgesehen von der um 1 p. kürzeren Kopflänge, in der (um 6 p.) abwärts verschobenen Lage von m', wie sich mit Bezug auf die in beiden Fällen beinahe unveränderte Lage des Punktes q, sowie des Abstands $b'q$ schon aus der bezüglichen Relation erkennen läßt, wonach der Punkt m' scharf in die Mitte des Abstands $b'q$ fällt. Dies ist jedoch an sich offenbar weit weniger charakteristisch für die durch beide Typen zugleich vertretene Gattung, als die, den Ausgang der Tabelle bildenden Relation:

$$bn = oz$$

welche, wie bereits antizipiert, auch im vorigen Falle, wenn auch nur näherungsweise zutraf. Ebendies gilt im allgemeinen auch für die zur Bestimmung der übrigen Punkte dienenden Gleichungen der Tabelle, insbesondere für die der untern Brustbegrenzung, indem hier g scharf in die Mitte der Strecke bo gerückt erscheint, der er dort nur (bis auf 2 p.) sich näherte. — Ähnliche Übereinstimmung zeigt sich in den Teilen der obern Extremität. Die gesamte Armlänge ist sogar beidemal dieselbe. Auch die Länge $\omega\omega$ stimmt bis auf 2 p. überein. Im ganzen gestalten sich, wie Tab. leicht übersehen läßt, auch hierin die Verhältnisse einfacher als vorher. In der untern Extremität findet sich, dem Oberarm proportional, der Fuß um weniges verlängert, und stellt sich nach Tab. als Bruchteil des Unterschenkels dar. Die Basis $\overline{\omega}\overline{\omega}$ ist somit im Anschluß an die größere Beckenbreite, obgleich in Tab. dafür kein unmittelbarer Ausdruck angegeben ist, entsprechend vergrößert.

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Die Maße von Kopf und Rumpf sind im ganzen nur wenig gegen den vorherigen Typus verstärkt. Bezüglich des erstgenannten Körperteils ergibt sich dies danach, daß die Kopfdicke desselben im vorliegenden Fall nur die am obern Stirnende jenes erreicht; das Maximum selber findet sich nach Tab. nur interpolatorisch. Die Halsdicke, als Hälfte von be, findet sich so auch noch in einem andern Falle (vgl. Typus 7b).

Brust- und Gesäßtiefe, die beiden Maxima drücken sich nach Tab., jene durch die Rippenkorblänge, diese als dritter Teil von am' aus; letztere ist daher offenbar als Hauptmaß zu bezeichen. Die beiden Maxima interpolieren sich demgemäß nach Angabe der Tabelle. — Gegen den vorherigen Fall besteht der Unterschied nach Analogie der

Kopfteile in nur geringer Verstärkung der Brust, während die Gesäßpartie eher um etwas weniges vermindert wird. Die übrigen Maße proportionieren sich nach jenen, obgleich dies bei den Dicken der untern Extremität weniger ersichtlich ist, indem den früheren sich anschließende einfache Bestimmungen der bezüglichen Dickenmaße nicht existieren. Bei den obern ist wenigstens durch die der Oberarm-, Ellbogen- und Handdicke dafür einigermaßen der Beurteilung ein Anhalt geboten. Auffallend bleibt überdies die sonst nicht wiederkehrende Übereinstimmung der Maximaldicke des Oberarms und der in b'.

2. Breiten.

Den Dicken analog sind auch die Breiten gegen Typus 3a im allgemeinen etwas stärker. Die des Kopfes, welche nach Tab. nahezu die Länge *be* erreicht, allerdings nur äußerst wenig. Unter den Rumpfbreiten ferner ist nicht sowohl die der Schultern als die des Gesäßes am stärksten unterschieden, offenbar wohl um den mehr frauenhaften oder matronalen Charakter gegenüber dem mädchenhaft-unvollendeten zu verdeutlichen. Infolgedessen ist von beiden Maßen: Schulter und Gesäßbreite nicht wie im vorigen Falle die zuerst genannte sondern die letztere als Breitenmaximum gekennzeichnet. Im Anschluß daran modifizieren sich die übrigen Rumpfbreiten: die des Rippenkorbes zeigen gegen Typus 3a noch fast keine Veränderung, die auf der Rückseite in b' gemessen zeigt sogar volle Übereinstimmung, während vom untern Rippenrande abwärts die Maße successive wachsen, um vom Maximum der Gesäßbreite bis zum Knie wieder ebenso abzunehmen. — Nach Tab. findet sich die Schulterbreite durch dieselbe Bestimmung wie im vorigen Falle, zugleich der Länge fC gleich, der Brustwarzenabstand durch die halbe Rippenkorblänge, mittels desselben die Rippenbreite interpolatorisch zufolge Anmerk. 6 der Tabelle. Einfacher ist die bereits bekannte Bestimmung der Weichenbreite durch die Fußlänge, während die des Gesäßes in m' sich als Bruchteil des Abstands dieses Punktes vom untern Brustende darstellt, so daß als Hauptmaß doch die Schulterbreite anzusehen wäre. — Nach jenen sind dann wie gewöhnlich die übrigen Breiten proportioniert, wie sich in der untern Extremität insbesondere durch die Bestimmung der Breite über dem Fußknöchel, in der untern durch Ellbogen- und Unterarmbreite angedeutet findet.

III. Typus 4.

a) Längen.

Der Kopf zeigt unter den Typen dieser Gruppe das relativ kürzeste Maß von 74 p. Im Anschluß daran charakterisiert sich Typus 4 als der

schlankste dieser Gruppe und erklärt sich am besten als Übertragung des gleichnamigen männlichen ins Weibliche.[43])

Wie schon zu Anfang bemerkt, ist das Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in m' hier relativ am stärksten vermindert, oder m' dem Scheitel am nächsten gerückt. Dies läßt sich aus der Tabelle allerdings nur indirekt ersehen, insofern die Kniemitte danach den Abstand $m'z$ halbiert, was mit Bezug auf die mittlere Länge des Unterschenkels auf eine relativ hohe Lage von m' schließen läßt. Als vorzugsweise charakteristisch ist jedoch in Tab. die Relation

$$nv = 2b^*f$$

vorangestellt, indem daraus die hohe Lage des Punktes n a priori hervorgeht, der hier in der Tat nur um $\frac{1}{3}$ p. unterhalb der Körpermitte fällt und sich vom Typus 5 der nächsten Gruppe, welcher in dieser Hinsicht das Maximum unter den weiblichen Typen überhaupt repräsentiert, kaum unterscheidet. Der Intention nach bezieht sich die vorstehende Relation übrigens auf die Bestimmung von f mittels der unter dem Text der Tabelle angegebenen Relationen zur Fixierung von n und v: demgemäß dieser Punkt offenbar eher hoch als tief zu liegen kommt. Dies gilt dann natürlich auch für den Punkt g, dessen Bestimmung die nächste Relation enthält, während das Heraufrücken des unteren Rumpfendes o sich aus der folgenden schließen läßt, wonach derselbe von v um das Doppelte von gC entfernt liegt. Ebenso ist durch die nächstfolgende die entsprechende Verschiebung von α ersichtlich, was dann wiederum die von k (nach Anm. 2 der Tab.) zur Folge hat. — Nur zwei Punkte, e und i, lassen sich nach Tab. erst mit Hülfe der Armpunkte bestimmen. Der letztere ist bereits durch k mehr oder weniger vorgezeichnet, der andere findet sich wie bei T. 3a drei Handlängen oberhalb von m', also ebenfalls heraufgerückt.[44]) Trotz der dadurch bewirkten Halsverkürzung sind jedoch die Schultern stark gesenkt, indem die Linie $\alpha\alpha$ um 10 p. unterhalb von e liegt.

Im Anschluß daran und an die gleichzeitige Rumpfverkürzung sind auch die Arme gegen die der zwei vorherigen Typen um einige partes kürzer, demgemäß auch die Länge $\omega\omega$, wonach die Relation der Tabelle sie der Länge av gleich ergibt, obgleich im Gegensatz zu jenen der

[43]) Wie bei Typus 3a sind auch hier die Bestimmungen der Tabelle durch die bei den Längenmaßen den ganze Zahlen mehrfach beigegebenen Drittel-partes nicht unerheblich erschwert.

[44]) Im Text und in der Profilfigur Dürers a. a. O. befindet sich ein Druckfehler, indem offenbar die zusammengehörigen Werte $ae = 104\frac{1}{3}$, $ad = 74$ sind: jener deswegen, um mit den übrigen die Summe von 600 zu liefern, dieser mit Rücksicht auf die Zeichnung, wonach der Hals kein Minimum sein kann.

Kreisbedingung genügt werden muß. — Ebenso charakterisiert die Bestimmung der Tabelle, wonach auf die Strecke *en* noch über 2 Fußlängen gehen, mit Bezug auf die relative Kürze jener Strecke offenbar einen Minimalfuß, während die Basis $\overline{\varpi}\overline{\varpi}$ als Doppeltes von *fm'*[45]) zwar ebenfalls sehr kurz, doch noch nicht als Minimum sich darstellt.

b) Querdimensionen.

a) Dicken.

Im Anschluß an die Kopfverkürzung ist auch dessen Dicke gegen die vorigen Typen entsprechend vermindert. Relativ stärker natürlich die Rumpfmaße, besonders die Gesäßtiefe, während sich die der Brust nur um ein Minimum vermindert. Nach Tab. findet sie sich als das $\frac{3}{2}$ fache der Brustwarzenhöhe *ef*; Gesäß- und Bauchtiefe sind dagegen nur interpolatorisch bestimmbar. Mehr charakteristisch ist die in Tab. nicht enthaltene Bestimmung der Dicke in *k* als der Beckenhöhe *ko* und gleichzeitig auch dem Breitenminimum 8′ entsprechend, welches in der Natur selten sein möchte. Als Bruchteil von *ko* oder der genannten Dicke wird sodann auch die Dicke 10′ gefunden. Die Proportionierung der übrigen Maße nach jenen läßt sich wie im vorigen Falle bezüglich der untern Extremität nach Tab. aus analogen Gründen nicht ersehen, bei der obern deuten wenigstens die gegebenen Bestimmungen der Unterarmmaße darauf hin.

b) Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite erreicht nur die Stirnbreite von Typus 3a. Die des Halses, ausnahmsweise der Dicke gleich, schließt sich dem 1. Buche an. Das wesentlich Unterscheidende gegen die vorherigen Typen liegt aber in den Rumpfbreiten, zunächst in der hier als charakteristisch zu bezeichnenden Schulterbreite, die sich nach Tab. in natürlich-normaler, bei Dürer aber sonst nicht wiederholter Weise als das Doppelte des Brustwarzenabstandes angegeben findet. Letzteres Maß als Bruchteil der Weichenbreite ist allerdings weniger plausibel. Außer ihm zeigen sich die Maße des Rippenkorbs, vor allem das Maximum auf der Rückseite, als wie auch sonst (T. 1. 3a 7a) der Gesäßtiefe entsprechend, ebenso die Weichenteile relativ stark gegen Typus 3a vermindert. Erst das Maximum der Gesäßbreite stimmt wieder damit überein, doch ist zu bemerken, daß dasselbe in *n'* und nicht in *m'* stattfindet, sodaß daraus allein schon auf die größere Schlankheit des vorliegenden Falles geschlossen

[45]) Diese scheinbar etwas gesuchte Bestimmung ist wohl so zu verstehen, daß der Abstand *p'p'* in der Höhe von *m'* sich befindet. Statt ihn von da auf die Sohle zu projizieren, konnte man sich wohl auch umgekehrt einmal die Fußlängen auf jene Linie heraufprojiziert denken.

werden muß. Von den Bestimmungen der Tabelle ist die der vorderen Rippenbreite dem Abstand $\alpha\alpha$ gleich, die der Weichenbreite nach dem Vorherigen bekannt. Die Gesäßbreite als in n' stattfindend, erscheint im Anschluß daran zwar weniger einfach, als Bruchteil des Abstands bn' ausgedrückt. Nach den genannten proportionieren sich die übrigen Maße: hinsichtlich der unteren Extremität besonders durch die Bestimmung von Waden- und Fußbreite ebenso in der obern Extremität mit Ausnahme der zweifelhaften Maximalbreite. Für jene ist speziell der quadratische Querschnitt der Waden bezeichnend.

Typus 4 und 3a stehen sich nach dem Gesagten in den Quermaßen offenbar am nächsten. Die Unterschiede zeigen sich jedoch sofern die Rumpfdicken des vorliegenden sich vorzugsweise in den unteren Teilen, dem Gesäß, vermindern, dagegen die Breiten in den oberen Teilen, nämlich in dem Maximum der Schulterbreite, sich vergrößern.

IV. Typus 7a.

a) Längen.

Dieser Typus repräsentiert im 2. Buche den einzigen Fall, wo die Kopflänge als aliquoter Teil der Körperlänge, nämlich als $\frac{1}{8}$ davon, sich darstellt. Auch er versteht sich wie der vorige am einfachsten als Übertragung des zugehörigen Maßes ins Weibliche. Der Oberkörper ist wie bei diesem relativ lang, wenigstens gegen den vorherigen Fall, der Teilpunkt m' demgemäß abwärts verschoben, ebenso der Punkt o, wodurch der Rumpf sich verlängert. Das letztere deswegen, weil mit Bezug auf die angegebene Kopflänge die Höhe ae nur ein mittleres Maß erhalten kann, um natürlich zu bleiben. Dieselbe geht übrigens schon aus der Bestimmung des Punktes α hervor. — Die in Tab. den Ausgang bildende Relation:

$$bm = oz$$

besagt zunächst, verglichen mit der von Typus 3b, nur eine Abwärtsschiebung von o resp. m. Ebenso zeigt die Bestimmung des Punktes i der von b^* dreimal soweit als von m abliegt, dessen relativ tiefe Lage. Dagegen fällt der Nabel oder obere Beckenrand nicht gleichzeitig tiefer, sondern behält, wie auch die Bestimmung der Tab. andeutet, bis auf $\frac{1}{3}$ p. die gleiche Lage wie im vorigen Falle, wodurch der Abstand von i zum Minimum wird. Das Herabrücken des untern Brustkontour läßt sich ebenfalls aus der Relation der Tabelle, wonach Punkt g die Länge dm' halbiert, leicht folgern, wonach dann ebenfalls Entsprechendes für f geschlossen werden muß, dessen Lage sich nach Tab. auf dem untern Drittel von b^*k befindet. Ähnliches gilt bezüglich der Bestimmung von b'. Die Länge des Unterschenkels qz kann mit Bezug auf die

Länge des Rumpfs offenbar nur eine mittlere sein, obwohl die Bestimmungen der Tabelle nur lehren, daß der Abstand der Kniemitte von *n* resp. von *o* ein relativ kurzer sein muß. Trotz der großen Schulterbreite fallen auch hier die Schultern bei der größern Halslänge ziemlich steil, nahezu unter demselben Neigungswinkel wie beim vorigen Typus. Die Oberarmknorren-Centra liegen mit denen des genannten gleich hoch, ihr Abstand ist dagegen größer und zwar um soviel, daß die Länge der ausgebreiteten Arme, trotz der Verminderung der Armlänge, genau dieselbe bleibt wie bei jenem. Die Kürze des Arms läßt übrigens schon die Bestimmung der Tabelle vermuten, wonach die Handwurzel bei herabhängendem Arm mit *m'* gleich hoch fallen soll, ebenso ergibt sich die Kleinheit der Hand daraus, daß deren zwei auf die Länge *gm* gehen. Daß die Kreisbedingung dennoch stattfinden kann, obwohl der Abstand *ae* hier länger ist als bei Typus 4, erklärt sich natürlich durch die Vergrößerung von *αα*.

Was die untere Extremität betrifft, so ist die Fußlänge, obgleich dieselbe wie bei Typus 3 a, dennoch einfacher ausdrückbar, insofern nach Tab. deren 4 auf die Strecke *kz* gehen, welches bei der tiefern Lage des Nabels im andern Falle nicht möglich war. Die Basis $\overline{\omega\omega}$ ist natürlich hier größer als dort, bleibt aber auch so noch um $\frac{1}{12}$ hinter der halben Körperlänge. Statt ihrer findet sich in Tab. übrigens einfacher die Länge *p'p'* als der von *in* entsprechend.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Verstärkung der Kopfdicke gegen den vorherigen Fall gibt sich nach Tab. dadurch kund, daß der Profilschnitt über der Länge *be* ein Quadrat umschließt. In den Rumpfteilen tritt die Verstärkung wiederum am meisten an der Gesäßpartie zu Tage, die der Brust ist relativ nur ganz gering. Das Maximum derselben liegt in *f*, und bestimmt sich nach Tab. als Bruchteil von *df*. Einfacher und darum bezeichnender ist jedoch die nächst tiefere Dicke in *g*, wie in andern Fällen der Brustlänge *eg* gleich. Ebenso einfach ist das Minimum der Bauchtiefe in *i* durch den Abstand *fi* ausgedrückt. Die in *m'* stattfindende maximale Gesäßtiefe, nach Analogie von Typus 1 als Bruchteil von *m'q* angegeben, ist zugleich auch interpolatorisch auf die gleiche Art wie im vorherigen Falle darstellbar, ohne daß für die eine oder andre Bestimmung eine größere Notwendigkeit vorläge. Von ihr stellt sich dann wiederum die Dicke in *o* als Bruchteil dar. Die übrigen danach proportionierten Dicken lassen dies Verhältnis bei der untern Extremität nach Tab. wie im vorigen Falle nicht verfolgen, auch in der obern finden sich hier weniger einfache Bestimmungen.

2. Breiten.

Die Kopfbreiten proportionieren sich nach den Dicken, welches sich nach Tab. am besten aus der Bestimmung der Gesichtsbreite zu $\frac{4}{5}$ der Kopflänge verdeutlicht: Kopf- und Halsbreite werden interpoliert. Unter den Rumpfmaßen ist die Schulterbreite als Maximum gekennzeichnet, übertrifft zwar nur wenig die des Gesäßes, doch in Verbindung mit den übrigen Verhältnissen genügend, den Eindruck des Kraftvollen wie beim korresp. Manne zu bestätigen, was als charakteristischer Unterschied gegen die übrigen Typen dieser Gruppe anzusehen ist. Nach Tab. findet sich das in Rede stehende Maß nur interpolatorisch und noch dazu unter Benutzung eines Hülfsmaßes, der Breite in k, doch offenbar wohl so beabsichtigt, worauf schon der, der ganzen Zahl hinzugesetzte Drittel-pars hindeutet. Von den übrigen Rumpfbreiten ist nach Tab. die der Rippen vorn nur interpolatorisch angebbar: dagegen die der Rückseite wie im vorigen Falle der Gesäßtiefe gleich. Die Gesäßbreite ferner zwar wie jene als Bruchteil von $m'q$ angegeben, läßt darin gerade keine sehr einfache Beziehung erkennen, so daß als einfachste und Ausgangsrelation unter den Rumpfbreiten die bei den Längenmaßen bereits angegebene Bestimmung $a'a = p'p' = in$ sich darstellt: umsomehr bezeichnend, als sie sich auf das Skelett bezieht. — Die übrigen nach dem genannten proportionierten Maße lassen dies Verhältnis in der untern Extremität hier eher als bei den Dicken, insbesondere durch die Bestimmungen der Knie- und Fußknöchelbreite, übersehen; ebenso findet sich in den obern dafür einiger Anhalt, wenn auch nur, vom Maximum abgesehen, durch die Bestimmungen von Handknöchel- und Handbreite. Übrigens fällt die Vergrößerung der Armbreiten gegen die früheren Typen zur Verstärkung des Eindrucks größerer Körperkraft sofort in die Augen.

Vf. Typus 7b.

a) Längen.

Die Absicht war, hier einen dem vorigen ähnlichen aber weniger kraftvoll gebildeten Typus (jüngere Schwester?) vorzuführen. Die Modifikationen in den Längenverhältnissen sind dabei natürlich weniger augenfällig als die der Quermaße. Der Kopf ist nur um 1 p. gegen jenen verlängert, also dem von Typus 3b entsprechend. Der Teilpunkt m' findet sich demnach nur wenig abwärts gerückt, um dasselbe Maß auch der Nabel oder obere Beckenrand, während das obere Rumpfende o in entgegengesetzter Richtung sich verschiebt. Mit Bezug darauf sind die Relationen der Tab. zu verstehen. Zunächst erkennt man die den Ausgang bildende Relation:

$$b^*m = nz$$

als unwesentliche Modifikation der entsprechenden des vorigen Typus, indem nur *b* und *o* mit *b** und *n* vertauscht worden ist. Indem ferner der Abstand *em* hier zu $\frac{1}{3}$ Körperlänge bestimmt ist, findet sich, da die Lage des Punktes *m* in beiden Fällen nur wenig variiert, daß das obere Rumpfende *e* relativ stark heraufrücken muß, was dann auch mehr oder weniger von den zunächst liegenden Punkten gilt. Nur α macht eine Ausnahme, insofern dieser Punkt hier unterhalb von *e* seine Maximaldistanz erreicht, wodurch sich in Verbindung mit der verminderten Länge $\alpha\alpha$ der stärkere Schulterabfall dieses Typus erklärt. Von den übrigen Punkten ist nur die tiefere Lage der Kniemitte nach Tab. vom Kinn um 5 Kopflängen entfernt, von Wichtigkeit, sofern danach die Lage von *o* als auf dem untern Drittel der Strecke $a'q$ gelegen beurteilt werden kann. Nach dem Gesagten muß ferner der Abstand $m'o$ relativ kurz, wenigstens im Vergleich zum vorigen Falle sein, was sich durch die bezügliche Angabe der Tabelle auch bestätigt. Die zur Bestimmung von *k* dienende Relation läßt dagegen nur erkennen, daß gegen früher der Abstand eb' etwas größer geworden ist, indem es sonst nicht möglich wäre, daß dieser Punkt jetzt tiefer als im vorigen Falle zu liegen kommt. Noch weniger von Belang ist die, gegen Typus 7a nur um 1 p. veränderte Lage von *i*, wie auch der Vergleich der bezüglichen Relationen andeutet. Auch in den Armlängen herrscht völlige Übereinstimmung, obgleich in Tab. nicht unmittelbar zum Ausdruck gebracht. Man ersieht jedoch, daß bei herabhängendem Arm die Handwurzeln genau in die Höhe der Körpermitte fallen, ferner auch die Kürze von Unterarm und Hand aus den für die letztere wie für die Summe beider angegebenen Beziehungen. Daß die Kreisbedingung hier bei der Gleichheit der Armlänge und nur um 1 p. abweichenden Längen $\alpha\alpha$ erfüllt ist, trotzdem der Nabel tiefer fällt, erklärt sich natürlich durch Verkürzung des Abstands *ae*.

Die Übereinstimmung der Fußlänge ergibt sich aus Tab. auf Grund des darüber beim vorherigen Typus Bemerkten. Auch ersieht man leicht, daß die Basis $\overline{\omega}\overline{\omega}$ nur um weniges von der des letzteren differieren kann.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfdicke, der des vorigen Falles beinahe gleich, stellt sich nach Tab. als das Doppelte der bis zum obern Augenhöhlenrand gezählten Gesichtslänge dar. Gesichts- und Halstiefe proportionieren sich demgemäß. — Von den Rumpfdicken finden sich die Maxima: Brust- und Gesäßtiefe gegen den vorherigen Fall vermindert, die Minima dagegen eher um ein weniges stärker, wodurch die Unterschiede der Aus- und Einbiegungen der Umrißkurve relativ vermindert erscheinen. Nach

Tab. ergibt sich das in b' stattfindende Maximum der Brusttiefe interpolatorisch mittels der als $\frac{3}{2}$faches vom af darstellbaren Dicke in f. Auch die Gesäßtiefe in m' als doppeltes von km' ist weniger bezeichnend. Von den beiden noch fehlenden ist die Bauchtiefe nach Tab. durch gk, die Dicke in o interpolatorisch mittels der Dicke in k gegeben, welche dem Abstand kn entspricht. Nach diesen proportionieren sich sodann die übrigen Dickenmaße. Bei der untern Extremität ergeben sie sich nach Tab. wesentlich durch Interpolation, daher fehlt wie im vorigen Falle der Beurteilung auch hier ein einfacher Anhalt. Unter denen der obern Extremität ist durch das Maximum des Oberarms, Handknöchel- und Handdicke ein solcher wenigstens näherungsweise geboten.

2. Breiten.

Das Maximum der Kopfbreite ist dem des vorigen Typus gleich, obwohl nach Tab. nur interpolatorisch bestimmbar. Von den Rumpfbreiten repräsentiert auch hier die gegen Typus 7a nur wenig verminderte Schulterbreite das Maximum. In Analogie früherer Fälle ist sie nach Tab. durch die Länge fm ausdrückbar, eine gewisse Willkür ist bei dieser Bestimmung allerdings nicht zu leugnen. Jedenfalls bleibt der doppelte Brustwarzenabstand nach Tab. durch $\frac{2}{3}\alpha\alpha$ dargestellt, dahinter zurück und erreicht nicht einmal das Maximum der Gesäßbreite in m, sondern nur die in m'. Da auch die erstgenannte weniger naheliegend als doppeltes von im' sich darstellt, so ist die letztere wohl hier als eigentliches Hauptmaß zu betrachten, umsomehr da die Rippenbreite in g sich nach Tab. ebenfalls nur durch ein mit ihr nicht unmittelbar zusammenhängendes Längenmaß $b'k$ darstellen läßt. — Übrigens vermindern sich gegen Typus 7a die Rumpfbreiten mit Ausnahme der Schultern in nahezu proportionaler Weise, sodaß die Umrißkurve keine wesentliche Änderung erleidet. Hinsichtlich der übrigen läßt Tab. besonders bei der untern Extremität die proportionale Fortsetzung deutlicher als bei den Dicken ersehen, in der obern dagegen fehlt es auch hier an einfachen Bestimmungen, sodaß das Urteil mehr oder weniger darauf angewiesen bleibt, von den Dicken auf die Breiten resp. umgekehrt zu schließen.

Der vorliegende Fall kann auf Grund des Gesagten als ein neues Beispiel dafür angesehen werden, wie selbst größere Veränderungen in den Querdimensionen, und entsprechend in den Längen derart bemessen werden können, daß der allgemeine Charakter als solcher nicht alteriert wird.

(Schluß folgt.)

Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

In seiner Darstellung der vordürerischen Kunstbestrebungen innerhalb der Mauern Nürnbergs hat Thode[1]) den Versuch gemacht, die bisher schemenhafte Gestalt des »Meister Berthold«, dessen Name uns in Nürnberger Bürgerbüchern, Steuerlisten und Stadtrechnungen des ausgehenden 14. und in den ersten drei Dezennien des 15. Jahrhunderts begegnet, mit Fleisch und Blut zu umkleiden; er schreibt diesem Meister, dessen hervorragende Stellung unter seinen Zunftgenossen er besonders aus der urkundlich beglaubigten Tätigkeit bei der Restaurierung des Nürnberger Rathauses im J. 1423 folgert, den sog. Imhofschen Altar in der Lorenzkirche — nach Janitscheck[2]) die höchste Leistung mittelalterlicher Malerei in Nürnberg —, ferner die Deichslerschen Altartafeln in der Berliner Gemäldegalerie, den Bamberger Altar im Nationalmuseum zu München vom J. 1429, sowie eine Reihe anderer, teils noch in den Nürnberger Kirchen, teils im Germanischen Museum und den Münchener Sammlungen befindlicher Tafelbilder aus den Jahren von etwa 1400—1437 zu. Von diesem jüngeren Meister Berthold ist er aber geneigt einen gleichnamigen Maler und Bildschnitzer zu trennen, der schon 1363 und 1378 genannt wird[3]) — und ich glaube mit Recht; bezüglich schließlich des im J. 1396 auftretenden Malers Berthold läßt er es dahingestellt, auf welchen von beiden sich diese Notiz bezieht.

Verfasser möchte in dieser Angabe vom J. 1396, welche besagt, daß in dem genannten Jahre ein »Berhtold Moler« gleichzeitig mit einem »Cuntz Herregot Moler« als Neubürger in Nürnberg aufgenommen wurde[4]) und

---

1) Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert. Frankf. a. M. 1891.

2) Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890, pag. 207.

3) Vgl. bei Thode a. a. O. 258 ff.

4) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. Nr. 233.

den vorgeschiebenen Bürgereid und zwar ausdrücklich als »Moler« leistete,[5]) die erste Erwähnung des jüngeren Meisters erblicken und erkennt ihn auch in jenem »Ber[tolt] Maler«, den die Losungs- oder Steuerregister der Sebalder Stadtseite vom J. 1397[6]) unter den Bürgern des Häuserviertels »Domus Hansen Grolants« aufführen. Zwischen 1397 und 1400 nahm dieser Meister Berthold sodann einen Wohnungswechsel vor; in der Steuerliste des letzteren Jahres, Sebalder Stadtseite[7]), finden wir ihn in dem mit »Domus meister Cunr. Apothekers« gekennzeichneten Viertel ansäßig; seine Nachbarn sind daselbst Hans Staffelstein und F. Kammermeister. Diesen Wohnsitz hat er nun unverändert bis zu seinem Tode festgehalten; wahrscheinlich besaß er schon damals jenes Haus, in dessen Besitz er 1421 urkundlich erscheint,[8]) und das später sein Sohn Markus ererbte. Im J. 1408[9]) finden wir weiterhin eine Notiz, welche beweist, daß er in Zeiten der Gefahr wohl auch den Pinsel mit dem Schwert zu vertauschen bereit war: in einem damals angelegten »Harnischbuch«,[10]) d. h. einer Übersicht der in den einzelnen Stadtvierteln und ihren Hauptmannschaften bei den Bürgern vorhandenen Panzer wird beim Viertel am Milchmarkt in der Hauptmannschaft des Heinrich Kammermeister zwischen den gleichen Nachbarn wie 1400, auch »Berchtold Moler« als Besitzer eines Panzers genannt.

Was zu den Jahren 1421 und 1423 (Arbeiten am Rathaus) in Bezug auf unseren Meister zu erwähnen ist, wurde schon oben bemerkt.

Im J. 1427 — und damit kommen wir auf unser eigentliches Be-

---

[5]) Ein anderes Handwerk als das bei der Vereidigung angegebene durfte ohne spezielle Erlaubnis nicht betrieben werden. Daher erklärt es sich auch, daß den Namen der Neubürger stets die Handwerksbezeichnung beigefügt ist.

[6]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 768.

[7]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 770.

[8]) Paulus Rainensteiner (Ramensteiner?), genannt Wechsler, kaufte 1421 von Hanns Staffelstein ein Haus gegenüber dem Predigerkloster »zwischen Meister Berchtold Malers und Eberharten Kotzners Hewsern« gelegen. Von P. Rainensteiner erwarb dieses Haus (heute Burgstrasse Nr. 7, alte Nr. S. 531, vgl. Lochner, Topographische Tafeln zur Geschichte der Reichsstadt Nürnberg) am 22. Novbr. 1432 Heintz Örtel. Aus dessen Besitz ging es zehn Jahre später in den des Schwiegervaters Markus Landauers, des alten Hanns Schreyers, über. Dessen Sohn, der bekannte Kirchenmeister Sebald Schreyer, hat uns die betreffenden Hausbriefe in seinen, im Kgl. Kreisarchive Nürnberg befindlichen Kopialbüchern (A, pag. 16 und 17) überliefert. Das Haus Meister Bertholds würde nach den Lochnerschen Tafeln in den heute getrennten Häusern S. 532 und 533, jetzt Burgstrasse 9 und 11, zu erblicken sein.

[9]) Hier würde sich vorher noch die von Thode pag. 40 angemerkte Notiz vom J. 1406 einfügen, welche in der Stadtrechnung wörtlich so lautet: »Item dedimus XV sh. haller meister Ber[tolt] Maler von schiltlethen ze maln auf der stat armbrust«.

[10]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 784.

weisthema — wurde eine neue Losungsumlage verkündigt; die Steuerlisten zeigen uns den Meister am alten Orte ansäßig. Es werden in der »Losunga Sebaldi feria quinta in die Alexii (= 17. Juli) 1427[11]) bei »Vlrich Gruntherren eck vnd die Cromergassen hinauf etc.« aufgeführt:

. . . Heintz Toppler
Berchtolt Moler
Endres Moler
Paulus [Rainensteiner] von Ingelstat
Eberhart Kötzner
Sebolt Halpwachsen . . .

Die Namen der Nachbarn wurden aus einem gleich ersichtlichen Grunde beigesetzt.

In den folgenden Jahren bis 1433 wurde eine neue Losung nicht angesetzt und besitzen wir keine Steuerlisten der bisherigen Art. Dagegen ist uns aus dem Jahr 1430 ein Nürnberger Bürgerverzeichnis erhalten in dem sog. »Grabenbuch von 1430«,[12]) welches einem besonderen Anlaß seine Entstehung verdankt. Als nämlich 1427 die Hussitengefahr für die Stadt eine dringende wurde, nahm der Rat mit dem größten Eifer eine Reihe von Arbeiten in Angriff, um die Stadt in verteidigungsfähigeren Zustand zu versetzen.[13]) Im Oktober dieses Jahres erließ er einen Befehl, daß jeder Nürnberger Haushalt, Mann, Frau und über 12 Jahre alte Kinder, sowie die Knechte und Mägde einen Tag an dem Stadtgraben, den man um die Stadt führen wolle, zu arbeiten hätten; wer nicht selbst den Spaten in die Hand nehmen konnte oder wollte, mußte sich durch ein »Grabengeld« loskaufen, wofür man andere Arbeiter einstellte. Mit diesem Ratsbefehl, der zehn Jahre hindurch in Kraft blieb, hängt die uns in dem »Grabenbuch« von 1430 erhaltene Bürgerliste zusammen.

Suchen wir nun darin das uns schon aus der Losungsliste von 1427 bekannte Häuserquartier des »Hern Vlrich Gruntherrn Egk«, so finden wir genau an der Stelle, wo wir den Eintrag über den Meister erwarten dürfen, die Namen:

H[eintz] Toppler
Berchtold Landawer
Pauls Rainstainer
Eberh[art] Kötzler
Sebald Halbwachs . . .

Nun wäre es vielleicht denkbar, daß an die Stelle des etwa seit

---

11) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 774.

12) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 775: Grabenpuch angefangen Barbare virginis Anno etc. 30.

13) Vgl. Chron. der deutsch. Städte, Nürnberg, Bd. I, pag. 374 ff. und Beilage IX.

1427 verstorbenen oder verzogenen Meisters ein Berchtold Landauer als Besitznachfolger getreten wäre.

Diesen letzten Zweifel aber dürfte der folgende Eintrag in ein Nürnberger Ewiggeldbuch, d. h. ein Verzeichnis der vom Rate aus der Losungsstube verkauften, bis zu Ablösung fortlaufenden Ewigrenten, zerstreuen. Im J. 1427 verkaufte der Rat dem Meister einen Ewigzins von 20 Gulden um 500 Gulden.

Der Eintrag im Ewiggeldbuch lautet nun:

»65 Item dem meister Berchtolt Moler 20 gulden ewigs gelts landswerung et habet literam.«

Darunter als Nachtrag:

»Item Alheid, Lucas Landawers seligen eliche wittib, mit willen vnd wort Marx Landawers, ir vnd irer kind vormund, hat von den obgeschriben 20 gulden gelts 10 gulden gelts zu kaufen geben Vlrichen Langmann. Et restituerunt literam. Actum feria 4ª post Conversionem sancti Pauli Anno 57°, Langman habet literam. In sola manu. fundelkynden In Anno 71.

Item Alheid Landawerin obgenant mit willen Marx Landawers hat die vberigen 10 gulden verkauft Hansen Wild von Werd je ein gulden geltz vmb $28^{1}/_{2}$ gld., darumb wir sie auch zu kaufen haben. Act. feria IIª S. Valentini Anno LVII°«.

Es dürfte kein Zweifel mehr bestehen, daß unser Meister Berchtold vom J. 1427 mit jenem Berchtold Landauer von 1430 ein und dieselbe Persönlichkeit ist und wir damit einen neuen Nürnberger Meisternamen gewonnen haben.

Zwischen 1430 und November 1432 muß Meister Berthold Landauer verstorben sein, denn in einem Hausbrief vom 22. November 1432, den uns der Kirchenmeister Sebald Schreyer gleichfalls abschriftlich überliefert hat, wird die Lage des schon oben beim J. 1421 erwähnten Hauses, das nunmehr aus dem Besitz des Paul Ramenstainer, »etwen Wechsler genant«, in den Heinrich Örtels übergeht, bezeichnet mit »zwischen Meister Berchtolds Molers seligen vnd Eberhart Kotzners Hewsern gelegen«.[14])

[14]) Die letzte Ruhestätte unsers Meisters haben wir unzweifelhaft in jener älteren Gruft der Familien Landauer und Schreyer am Ostchor der Sebalduskirche zu suchen, die heute noch die lebensvollen Darstellungen Meister Adam Krafts schmücken. Dabei erinnern wir uns, daß Kraft von den Bestellern, Sebald Schreyer und Matthäus Landauer, beauftragt war ein schadhaft gewordenes »alt gemel« bei jener Gruft »in Steinwerk« zu bringen. Die Vermutung liegt nahe, daß es die Hand Meister Bertholds oder seines Sohnes Marcus gewesen sei, welche die letzte Ruhestätte der Familie mit Fresken schmückte. Vgl. auch meinen Aufsatz im Rep. f. K.-W. Bd. XXV: Einige neue Notizen über das Adam Kraft'sche Schreyergrab.

Demgemäß finden wir nun in der Losungsliste vom J. 1433[15]) an der entsprechenden Stelle aufgeführt:

»Anna Ber[tolt] Landawerin
Marx, ir sun
Seine geschwistreid
Peter Schuler moler
Heinrich Örtel . . .«

Dies führt uns auf die Familienverhältnisse des Meisters. Über seine Ehefrau wird uns, außer dem soeben mitgeteilten Namen nichts überliefert; sie muß zwischen 1433 und 1438 verstorben sein, da in den Losungregistern vom J. 1438 und 1440[16]) »Marcus landawer« allein erscheint. Daß der Meister Söhne gehabt hat, war schon aus der von Thode angeführten Notiz über die Beteiligung Berthold Landauers an der Rathausrestaurierung bekannt; es wird dort erwähnt, daß er dabei von seinen Söhnen und Gesellen unterstützt wurde.

Sein ältester Sohn war offenbar Markus, in den Quellen auch Markart und Marx genannt. Über ihn und seine Familienverhältnisse waren wir schon bisher einigermaßen unterrichtet, besonders aus seinem Testament vom 30. Januar 1468, von welchem sich eine Abschrift im Stadtarchiv Nürnberg erhalten hat, unbekannt war es jedoch bisher, daß Markus Landauer auch ausübender Künstler und als solcher unzweifelhaft — wie auch jener in der Losungliste vom J. 1433 erscheinende Peter Schuler, moler — ein Schüler seines Vaters war. Der urkundliche Nachweis findet sich in einem allerlei statistische Aufzeichnungen aus der Hussitenzeit umfassenden Aktenfaszikel des Kgl. Kreisarchivs Nürnberg. Derselbe enthält u. a. eine Art Stammrolle der waffenfähigen Nürnberger Mannschaft vom J. 1429, d. h. ein nach Stadtvierteln und Hauptmannschaften angelegtes Verzeichnis der über 18 und unter 60 Jahren alten Bürger. Dort finden wir nun in der Hauptmannschaft des Heinrich Topler zwischen einem Mertin Reblein und dem uns schon bekannten Paulus Wechsler »Marcus Moler«, unzweifelhaft unser Marcus Landauer.[17])

Vielleicht rücken damit auch die von dem Mönch des Ägydienklosters zu Nürnberg, Conradus Herdegen, in seiner Chronik von 1412

[15]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 777.

[16]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. M. S. 779 und 780.

[17]) Dies gestattet uns auch einen, wenn gleich unsicheren Schluß auf die Geburtszeit des Meisters selbst. Da er nicht genannt wird, muß er das 60. Lebensjahr 1429 überschritten haben; nehmen wir für ihn bei seinem Tode (ca. 1431) ein nicht zu hohes Alter an, so dürften wir vielleicht mit der Vermutung, daß er zwischen 1365 und 1370 geboren und so mit ca. 25—30 Jahren Bürger und Meister in Nürnberg geworden sei, das Richtige treffen.

bis 1479[18]) mitgeteilten Nachrichten über künstlerische oder vielmehr, wie man es bisher auffaßte, kunstfreundliche Bestrebungen Markus Landauers während seines Aufenthaltes im genannten Kloster, wohin er sich in den letzten Lebensjahren zurückgezogen hatte und wo er auch am 14. April 1468 starb, in neue Beleuchtung. Die Chronik Herdegen bemerkt zum J. 1466:

»A. 1466 ante festum Pentecostes dealbatus est chorus noster cum magno labore et diligentia et fenestrae reparatae per fratres et laicos tunc cum multis instrumentis et similiter tunc et deinceps factae sunt et depictae in lateribus chori imagines sanctorum XII apostolorum diligentia et sumptibus variis et parietes ibidem cum auro et coloribus multis et variis ornatae et fulcitae artificiosissime *per Confratrem, Marcum Landawer dictum, qui disposuit talem figuram fieri de sumptibus suis et industria et diligentia,* sibi in memoriam perpetuam et fratribus omnibus in recordationem ac solatium in futurum, similiter et alia plura; scilicet cibus et potus pictoribus dabatur de monasterio propter laborem«.

»A. 1468 feria quinta videlicet in Coena domini post Completorium obiit honestus vir *Marcus Landawer* in stubella in domo abbatis post longam infirmitatem et in praesentia fratrum, devote provisus et cum exequiis peractus, qui fieri fecit picturam XII Apostolorum in lateribus chori per totum et picturas in capitulo et infirmaria, in stubis et apud sepulturam suam et alia quaedam varia hinc inde *et ante ingressum monasterii fecit tabulam magnam in choro apud summum altare ibidem et caetera plurima pro pretio et etiam gratis,* dedit etiam quinque florenos perpetuos pro caseis melioribus pro fratribus et poculum argenteum.«

Die hervorgehobenen Worte lassen sich ungezwungen wohl kaum anders auslegen, als daß Markus Landauer selbst noch den Pinsel zur Hand genommen habe, zum wenigstens ergeben diese Nachrichten, daß er an der Spitze einer Malerschar die Ausschmückung des Kirchenchors, des Kapitel- und Krankensales und des Kreuzganges, wo er sich seine letzte Ruhestätte schon bereitet hatte, leitete.[19])

[18]) Herausgg. von Würfel, Vermischte Nachrichten etc. 4 Stück, Nürnberg 1766.

[19]) Man vergleiche hierzu auch die Angaben, welche sein Schwager, Sebald Schreyer, in den mehrfach angezogenen Kopialbüchern und Familienaufzeichnungen macht: Item Marcus Landawer obgemelt [es ist vorher von dem Tode der Margaretha Landauer, seiner Ehefrau, die Rede † 1457] hat vber etliche zeit darnach erwelt sein leben im closter zu S. Egidien zu furen vnd zu enden, *doch in weltlichen kleydern,* doselbst er mercklich smertzen am steyn vnd an den Harnwinden etliche jar erlitten hat vnd ist auch doselbst mit tod abgangen vnd verschiden am Gründonerstag oder am donerstag

Vielleicht ist es erlaubt in diesem Zusammenhang auch ein anderes Kunstwerk zu besprechen, den sog. Landauerschen Altar aus der Katherinenkirche zu Nürnberg,[20]) von welchem sich ein Flügel mit der Vermählung der hl. Katharina und der Geburt Christi in der Münchener älteren Pinakothek, der andere mit der Kreuzigung und Auferstehung in der Augsburger Gemäldegalerie befindet. Die Wappen auf der »Geburt« und der »Auferstehung« lassen ihn als Stiftung eines Gliedes der Familie Landauer erkennen. Für die Zeit aber, in welche die stilkritische Untersuchung Thodes dieses Altargemälde verweist — er schreibt sie dem hervorragendsten Maler des 5. und 6. Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts, Hans Pleydenwurff,[21]) zu —, kann ein andere Persönlichkeit wohl nicht in Betracht kommen als eben unser Markus Landauer. Daß gerade er Beziehungen zum Katharinenkloster hatte, steht fest. Eine seiner Töchter Elisabeth war Nonne bei St. Katharina,[22]) im J. 1465 schenkte er dem

vor ostern vnd was der 26. tag des Monatz Marcii als man zalt nach Cristi gepurt 14c. vnd in dem 67 jar vnd ligt begraben zu Sant Gilgen im creutzgangk. [Daß Schreyer bezüglich des Todestages irrt, habe ich schon in meinem Aufsatz über das Schreyergrab, Rep. f. K.-W. XXV, Hft. V bemerkt.]

20) Vgl. Thode, a. a. O. pag. 109ff.

21) ca. 1457—1472 tätig. Vgl. über ihn Thode, a. a. O. pag. 105ff. und den Exkurs: Die Pleydenwurffs, pag. 273ff.; Weisbach, Einiges über Hanns Pleydenwurff und dessen Vorgänger (Zeitschrift für bild. Kunst. N. Flg. Heft 10). 1457 wurde er als Bürger in Nürnberg aufgenommen [Hans Pleidenwurff maler dedit II. gulden. Bürgerbuch vom J. 1457 im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg] und zwar in eine der Vorstädte, wie sich aus dem gleich anzuführenden Ratserlaß ergibt. Er besaß also nicht das zur Erwerbung des Bürgerrechts in der inneren Stadt nötige Vermögen von 200 fl. Die Bestimmung über die Aufnahme von Neubürgern lautete nämlich dahin, daß nur Bürger, welche 200 fl. oder mehr Vermögen besaßen, in die innere Stadt aufgenommen wurden, wer in die Vorstadt als Bürger zugelassen werden wollte, mußte 100 fl. Vermögen nachweisen.

Im gleichen Jahre aber wurde nun Pleydenwurff erlaubt, in der inneren Stadt zu sitzen [Hanß Pleidenwurff ist vergundt in der Innern stat zu sitzen, ferra IIa post Dionisii (= 10. Oktober) 1457.] Die Bedeutung dieser Erlaubnis wurde bisher noch nicht vollständig gewürdigt. Sie besagt nämlich nichts anderes, als daß der Künstler im genannten Jahre in den Besitz eines Hauses von 50 fl. Wert in der inneren Stadt gekommen ist. Wer nämlich das Bürgerrecht mit dem Sitze in der Vorstadt erhielt, mußte dort fünf Jahre lang sitzen, ehe er in die »rechte Stadt« ziehen durfte, es sei denn, er kaufe ein Haus im Werte von mindestens 50 fl. gegen Barzahlung. Dies scheint P. getan zu haben, wenn er nicht etwa durch Heirat zu solchem Besitz kam. [Auch der Maler Konrat Wolff hatte zehn Jahre früher die gleiche Erlaubnis erhalten.] Unzweifelhaft brachte eben dieses Haus (Sebalder Seite alt Nr. 496) Pleydenwurffs Wittwe Barbara ihrem zweiten Manne, dem Michel Wohlgemuth, zu. Pleydenwurff starb am 7. oder 8. Januar 1472, Großtotengeläutbuch von St. Lorenz: Am Pfincgtag nach obersten [läutete man] dem Hans Pleydenburffer, ein claßer. Seinen Zeitgenossen erschien also seine Tätigkeit als Glasmaler die hervorragendere. Beispiele für diese bei Thode, pag. 282.

22) Gestorben daselbst am 26. Februar 1475. Vgl. Toten-Kalender des St. Katharinaklosters, hrgg. von Andr. Würfel, Altdorf 1769: IIII. Kal. Marcii (14)75 obiit Soror Elyza-

Kloster ein Ewiggeld von zehn Gulden jährlich, wofür alle Wochen drei Frühmessen gelesen werden sollten,[23]) auch bedachte er die frommen Frauen daselbst in seinem Testamente mit an erster Stelle; bei dieser Gelegenheit äußert er sich selbst über seine Beziehungen zu dem Kloster, indem er sagt: »so hab ich bey leben do auch gepaut[24]) vnd in vil liebes gethan, das ich hoff sey sullen meyn nit vergessen«. Am 11. Dezember, am Tage des hl. Damasus, wurde sein Jahrtag daselbst begangen.[25])

Ist aber Markus Landauer in der Tat der Stifter des sog. Landaueraltars, so drängt sich uns sogleich die weitere Frage auf: hat er selbst irgendwelchen persönlichen Anteil an der Ausführung desselben? Erklären sich vielleicht daraus die von Thode bemerkten Verschiedenheiten in der Behandlung der Außen- und Innenseiten der Flügelbilder? Und diese

---

beth Landauerin. Ich möchte sie bestimmt in jener Nonne mit dem Landauerwappen vor sich erkennen, welche sich unten rechts auf der »Auferstehung« in der Augsburger Galerie befindet, ebenso ihren Vater Markus in jenem Stifter mit dem gleichen Wappen, welcher (nach gütiger Mitteilung des Herrn Konservators Voll in München) auf der »Geburt Christi« ziemlich in der Mitte knieend dargestellt ist, und zwar ohne ein weiteres Wappen oder Bildnis. Letzteres muß auffällig erscheinen, vorausgesetzt, daß nicht eine Übermalung vorliegt, denn Markus war zweimal verheiratet. Jedoch wissen wir, daß noch ein zweites Flügelpaar des Altars vorhanden war, dessen Aufbewahrungsort erst zu ermitteln wäre und auf welchem sich die Bildnisse der Frauen und auch der übrigen Kinder befunden haben mochten.

[23]) Urkunde im Stadtarchiv Nürnberg. Geben am Freytag nach S. Jacobs tag des h. zwelfpoten (= 26. Juli) 1465.

[24]) Hierüber fehlen uns leider alle Nachrichten; solche würden uns wohl auch einen Anhaltspunkt für die genauere Datierung des Landauerschen Altars gegeben haben, da vermutlich jene Bautätigkeit Markus Landauers und die Stiftung der Altarbilder Hand in Hand gehen. Wir haben zwar handschriftliche Angaben über eine Erweiterung der Sakristei der Katharinenkirche im J. 1439 und die Errichtung eines Katharinenaltars in dieser Sakristei, ferner über die Errichtung eines Altars im J. 1465 zu Ehren der 1461 heilig gesprochenen Katharina von Siena (Schwarz: Ambergersche Noricasammlung der Stadtbibliothek Nürnberg, Nr. 259, Fol.), jedoch gestattet die gut beglaubigte Überlieferung (Murr, Denkwürdigkeiten etc., pag. 111), daß die Landauerschen Flügelbilder ehemals auf dem der hl. Katharina von Alexandrien geweihten Hauptaltar und zwar im Chor der Klosterkirche aufgestellt waren, sodann der Gegenstand des einen Gemäldes »Enthauptung der hl. Katharina« (von Alexandrien), wohl kaum eine Verbindung dieser handschriftlichen Notizen mit der obigen Bemerkung des Testamentes.

Für die Frage der Entstehung unseres Altars ziehen wir also aus der Konstatierung, daß Markus Landauer der Stifter desselben sei, nur den Gewinn, daß er bestimmt vor 1468 (dem Todesjahr) und höchstwahrscheinlich auch vor 1458—60 (dem mutmaßlichen Eintritt Landauers in das Ägydienkloster (vgl. oben die Notiz Sebald Schreyers) entstanden ist. Eine genauere Datierung würde voraussichtlich die Auffindung der verschollenen beiden äußeren Flügel gestatten.

[25]) Totenkalender von St. Katharina: III. Idus Decemb. Damasi pape et confessoris memorie. Anniversarium Marx Landauer et Agnetis et Margarete uxoris eius et suorum.

Frage löst die weitere aus: welchen Anteil nahm unser »Markus moler« — etwa an der Seite jenes Endres Moler,[26]) den wir 1427 und jenes Peter Schuler, den wir 1433 im Hause des Meisters angetroffen haben — an jenen zahlreichen, die Hand oder doch die Schule Meister Bertholds verratenden Gemälden, welche Thode (a. a. O. pag. 27 ff.) beschreibt?

Verfasser dieses kann diese Frage nur streifen und muß deren Beantwortung einer berufeneren Hand überlassen.

Übrigens dürfte Markus Landauer dieser künstlerischen Tätigkeit, wenn wir in der Tat eine solche annehmen wollen, kaum jene reichen Mittel verdanken, welche er zu einer Reihe von wohltätigen Stiftungen verwandte, sie mögen vielmehr jenem »Handel« entstammen, von welchem er in seinem Testamente spricht und den er schon zu seinen Lebzeiten seinem Sohne Matthäus übergab; wahrscheinlich hat er sich, wie wir dies von dem Sohne[27]) bestimmt wissen, mit größeren Kapitalseinlagen erfolgreich an dem Gewinn und Vertrieb von Hüttenprodukten beteiligt. Verheiratet war er zweimal, zuerst mit einer Agnes Prücklerin, dann seit 27. August 1438 mit Margareth, Tochter Hanns Schreyers, von welcher er nach der Angabe seines Schwagers Sebald sieben Söhne und drei Töchter besaß, von seinen Töchtern war Cäcilia mit Hanns Starck, Barbara mit Anton Schlüßelfelder vermählt, eine dritte Tochter befand sich, wie erwähnt, im Katharinenkloster. Das vom Vater ererbte Haus gegenüber dem Predigerkloster, in welchem wir ihn noch 1442 ansässig finden, muß er später veräußert haben, da in seinem Testamente nur von einem Haus am Weinmarkt[28]) die Rede ist, das sein Sohn Matthäus erhielt. Sein Todestag ist schon oben angegeben worden.

Außer Markus werden uns als Söhne Meister Bertholds noch genannt Lukas und Matthäus der ältere.

Lukas wird in den mir vorliegenden Quellen zum ersten Mal im J. 1431 erwähnt, und zwar als erwachsen; daß er mit einer Alheid vermählt war, ergibt sich aus dem oben angeführten Eintrag im Ewiggeldregister von 1427. Im J. 1454 erkaufte er einen Hof zu Frimmersdorf. Er starb zwischen Reminiscere (21. Februar) und Walburgis (1. Mai) 1456 und wurde bei St. Sebald in der Landauerschen Familiengruft beigesetzt. Von seinen Kindern sind uns zwei Söhne, Lucas und Berthold, und zwei Töchter, Clara und Dorothea, bekannt, von welchen sich erstere mit Heintz Rosenkranz, letztere mit einem Hachenberg vermählte. Lukas wurde

---

[26]) Vgl. das Künstlerverzeichnis bei Thode zu den Jahren 1418, 1427 bis 1430 und 1438.

[27]) Eine Notiz bei Würfel, a. a. O. Bd. II, pag. 718, nennt diesen: Kupferhändler, Rot- und Bildgießer.

[28]) Alte Nr. S. 77, heute Weinmarkt 33 (Haus der Paradiesapotheke).

Mönch im Kloster Kastel in der Oberpfalz, dagegen scheint Berthold leichtes Künstlerblut in den Adern gehabt zu haben, denn der gestrenge Oheim Marcus zieht bei dem für den Neffen ausgeworfenen Legat den Fall in Betracht: »daß er vngeratten wolt seyn vnd das sein mit bößer geselschaft oder mit bößen weibern an wurd«; er solle nichts erhalten, »es sey dann, das er mit seyner freunt willen vnd gonst elich sey oder in einer geselschaft sey, dabei man merken mag, das er das seyn beger zu meren.« Zunächst solle er auf zwei Jahre in die Handelsgesellschaft seines Schwagers Rosenkranz eintreten, falls er sich dort bewähre, sollen ihn Matthäus der j. und seine Gesellschaft zum Kompagnon annehmen. Weiteres ist von ihm nicht bekannt.

Von Matthäus dem älteren endlich ist uns nur die eine Tatsache überliefert, daß er zwischen Pfingsten (1. Juni) und Kreuzerhöhung (14. September) 1449 starb und zwar wird er im Großtotengeläutbuch von St. Sebald als »Landawer wirt« aufgeführt.

Jetzt erübrigt uns noch von den Söhnen Markus Landauers oder richtiger von dem einen Matthäus zu sprechen, welchen die Kunstgeschichte schon längst als Mäcen Adam Krafts und Dürers kennt. Von Kraft ließ er 1493 gemeinsam mit seinem Oheim Sebald Schreyer die berühmten Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi (Gang nach Gethsemane, Kreuzigung und Auferstehung) am Ostchor der Sebalduskirche über der gemeinsamen Schreyerschen und älteren Landauerschen Grabstätte, sowie 1501 die Krönung Marias bei der neueren Ruhestätte seiner Familie im Kreuzgang des Ägydienklosters (heute in der Tetzelkapelle der Ägydienkirche) ausführen, Dürer malte in seinem Auftrag für die Kapelle des von ihm gestifteten Zwölfbruderhauses das berühmte Allerheiligenbild, heute eine Zierde der Wiener Gemäldegalerie.

Ein Enkel des Meisters vom Imhofaltar als Mäcen Dürers! Es überkommt uns ein Gefühl harmonischen Zusammenschlusses: das früheste und das reifste künstlerische Schaffen Nürnbergs reichen sich durch Vermittlung Matthäus Landauers, des Enkels Meister Berthold Landauers, die Hand.

Zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian.

Seit Carl Giehlow (in Übereinstimmung mit Friedrich Dörnhöffer)[1] die mit den Initialen M A versehenen Randzeichnungen des in Besançon befindlichen Bruchstückes des kaiserlichen Gebetbuches[2] als Werke des Augsburger Meisters Jörg Breu erwiesen und damit die von vornherein verdächtige Kennerschaft jenes mit Bleistift signierenden Anonymus[3] und seiner Gefolgschaft in die richtige Beleuchtung gerückt hat, ist eine Revision der Benennungen aller nicht original signierten Gruppen, also der von Chmelarz Hans Dürer und Albrecht Altdorfer zugeteilten Zeichnungen des Gebetbuches unabweisbar geworden.

Wilhelm Schmidt war, als er die Blätter 57—88 und 132—137 des Triumphzuges[4] als Arbeiten Albrecht Altdorfers bestimmte und dieses Meisters Hand in der Mehrzahl jener Teile der Ehrenpforte wiedererkannte, welche Chmelarz (Jahrb. IV 306), gestützt auf ihre auffallenden Bezüge zu den H D-Zeichnungen des Gebetbuches, als Werke Hans Dürers angesprochen hatte, der Lösung der Frage nach dem tatsächlichen Urheber dieser auf einen Schritt nahegekommen.[5] Ihn zu tun, erschwerte Schmidt vielleicht der Umstand, daß jene Gebetbuchseiten ihm die Behelfe geliefert hatten, ein schärferes und reicheres Bild der künstlerischen Persönlichkeit Hans Dürers zu entwerfen.[6] Gleichwohl dürfte die Behauptung, daß derselbe Künstler, welcher die Vorzeichnungen zu den

---

[1]) Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des ah. Kaiserhauses XX 79ff. und XVIII 23. — Für freundliche Förderung habe ich dem Bibliothekar von Besançon, Herrn Poëte, der mir 1902 die Besichtigung des Gebetbuches während der Bibliotheksferien ermöglichte, und Herrn Dr. J. Meder in Wien (Albertina) zu danken.

[2]) Ausgabe von E. Chmelarz, Jahrbuch III.

[3]) Er hatte die offenbar von dem Meister M A gezeichneten Blätter 11 und 13 mit dem Monogramme Baldungs versehen. Chmelarz 96f., Giehlow 80 u. 83ff.

[4]) Ausgabe von Franz Schestag im Jahrbuche I.

[5]) Kunstchronik N. F. IV 347 und Chronik für vervielfältigende Kunst IV 12f.

[6]) Allgemeine Zeitung 1889, Beilage Nr. 249.

angezogenen Blättern des Triumphzuges geliefert hatte, also Albrecht Altdorfer, auch die Rand-Zeichnungen der Blätter 39 bis 61 des Gebetbuches entworfen habe, anhaltende Einwände nicht mehr zu befürchten haben. Ich hebe in Kürze die schlagendsten Übereinstimmungen hervor. Zunächst halte man den Knecht auf Blatt 37 des Gebetbuches neben den sich umwendenden Reiter auf Blatt 134 des Triumphes und vergleiche beiderseits Nase, Mund, Kinn, Haare, die Hände, die Falten der Ärmel, der Stiefelschäfte etc. Der Pferdeleib des Kentauren Gb. 52 mit seinen für Altdorfer typischen Verzeichnungen deckt sich, allen Pferden der Blätter 57 ff. des Zuges formal eng verwandt, im besonderen mit dem vordersten des Blattes 65. Das Bewegungsmotiv des Pferdes in der Ecke des Gebetbuchblattes 50 entspricht bis ins kleinste dem des ersten Pferdes Bl. 61 des Zuges. Für Roß und Reiter als Ganzes bieten dessen Reiter zahlreiche Gegenstücke; weitere liefern die Ritter der Münchener Schlacht bei Arbela (Nr. 290). Die Ziege des Gebetbuches Bl. 55 ist neben die des Zuges Bl. 133 zu stellen. Für die Maria Gb. 43 ziehe man die in Friedländers Altdorfer (Leipz. 1891) Taf. 3 abgebildete Madonna des Berliner Kabinettes heran. In dem Jesukinde auf ihrem Schoße wird man unschwer den Typus der vielen Engelchen der Gebetbuchblätter wiederkennen; im Notfalle hilft das kleine Volk auf der Altdorferschen Madonnentafel der Münchener Pinakothek (Nr. 291) aus. Daran schließen, von vielen anderen Übereinstimmungen zu schweigen, Deckungen im Detail der Landschaftsbilder: der Busch Gb. 43 — Z. 132; die Terrainbildung Gb. 59 — Z. 59, 60 etc.; die feinen Zinnen und zierlichen Fenster der Burg Gb. 41, deren ganzer Charakter vollständig dem des Felsennestes auf der Schlacht von Arbela entspricht — die Häusergruppe Z. 135.

Sind die H D-Blätter Arbeiten Altdorfers, so können nicht auch die acht mit den Buchstaben A A versehenen Randzeichnnngen von ihm herrühren. Ihre von so vielen Autoritäten gebilligte Taufe rät gleicherweise wie der nicht am wenigsten im Architektonischen alle Merkmale der Donauschule an sich tragende Stil der Blätter, ihren Urheber in Altdorfers Nähe zu suchen. Ich schlage Wolfgang Huber vor. Zwei Umstände erschweren den Nachweis: erstens das Fehlen der Landschaft in den Randzeichnungen, in der allein Huber einen individuellen und zwar meisterlichen Stil ausgebildet hatte, während er im Figuralen, wie es scheint, zeitlebens experimentierte, — dann der enge Anschluß, den der Randzeichner an die H D-Blätter nicht nur nach Geist und Disposition nahm, — man vgl. Bl. 36 mit Bl. 43 — sondern der sich auch auf direkte Nachzeichnungen erstreckte, wie es im Falle der dem Bl. 57 entlehnten Weinranke Bl. 34 (Giehlow S. 70) oder in dem des Engelköpfchens im

oberen Rande des Blattes 36 geschah, das bis zur Schraffierung und Flügelbildung dem Muster Altdorferscher Köpfe, z. B. denen auf Bl. 57 nachgebildet ist. Wie dagegen ein Engel von der eigenen Formensprache unseres Zeichners aussieht, zeigt Bl. 37.

Vor allem scheint mir für meine Annahme die vollständig gleichartige Federführung auf den angezogenen Gebetbuchblättern und den von Schönbrunner und Meder in den Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen publizierten Blättern 339, 357, 384, 642, 646 (Budapester Nat.-Gal.) und 395 (Seebarn, Graf Wilczek), sowie den beiden bisher nicht veröffentlichten Blättern der Albertina J.-N. 3268 und 3269 zu sprechen. Vorsichtig, zögernd und zitterig beschreitet die Feder das Papier; nur zuweilen greift sie wie zum Entgelt für den auferlegten Zwang in kühnen Zügen wie in den Schraffenlagen aus. Diese sind gerne schief zur Horizontalen oder senkrecht auf sie gestellt, zeigen die Neigung, nach bestimmten, oft nicht in ihrer Anfangsrichtung gelegenen Punkten zu convergieren, und werden häufig von einer zweiten Lage gekreuzt. Zur Besprechung der menschlichen Figur ziehe ich den Piramus der Budapester Nat.-Gal. (Schbr.-M. 848) heran. Man vgl. mit der Bildung seiner Finger und seinem sehnigen Handrücken Finger und Handrücken des Keulenträges Gb. 38; ferner die Füße des Heilandes Gb. 5 mit denen des Piramus und beachte, wie beiderseits die große Zehe ungefähr dieselben Dimensionen hat wie die andern, sowie die kleinen und schwarzen Nägel. Leider wird in den Gebetbuchblättern die Form des Ohres, die für Hubers Menschen so charakteristisch ist, nirgends deutlich sichtbar. Was man aber davon zu sehen bekommt, das Ohr Jesu Gb. 5, das Gottvaters 9 und das des Beters 7 entspricht dem Ohre des Piramus ganz, dem Ohre des Mädchens der Albertina (Schbr.-M. 371), des Jünglings des Dresdener Kabinetts[7]) und jenes beim Grafen Harrach (Schbr.-M. 716), soweit die Unterschiede der Technik und der Dimensionen es gestatten. Weiters glaube ich mich nicht zu täuschen, wenn ich deutliche, in dem knopfförmigen Nasenende, dem gekerbten Kinne, dem etwas wulstigen Munde und den unter schweren Lidern hervorblickenden tiefdunklen Augensternen gelegene Bezüge zwischen der »regina misericordiae« Gb. 36 einerseits und dem citierten Mädchenkopfe der Albertina und der Magdalena der Feldkircher Altartafel (Photographie von J. Vinzenz, Feldkirch) andererseits bemerke. Für die Faltengebung, wie sie am besten der Rock Christi Gb. 5 und der Marias 36 zeigt, und welche der Wechsel großzügiger Partien mit augenbildender Knitterung charakterisiert, bieten

[7]) Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstich-Kabinett in Dresden hg. v. K. Woermann II 18.

neben den Kleidern der Marien der Holzschnitte B. 3 und 5 jene des Mädchens der Albertina und der Maria des Münchener Kabinetts Entsprechungen.[8]) Die Pferde des Blattes 5, so ungleich sie in ihren Verhältnissen untereinander sind, zeigen übereinstimmend große Ähnlichkeit mit dem Pferde des hl. Hubertus des Grafen Wilczek (Schbr.-M. 375) und dem des hl. Georg des Holzschnittes B. 7: in den Köpfen im allgemeinen, den spitzen, am Ende geschweiften Ohren, den offenen Mäulern und der Form des Schwanzes im besonderen. Das Riemenzeug auf den Hinterteilen der Janitscharenpferde ist wie das des Hubertuspferdes gestaltet.

Ich wende mich endlich den Landschaftsrudimenten der Randzeichnungen zu. Die Andeutung des Grases, die feinere Art Gb. 36 wie die gröbere 5 oder 35, wiederholt nebeneinander die Landschaft der Albertina J.-N. 3269. Dem Fragmente eines dürren, steil aufwärts ragenden Astes am Baumstrunke des Blattes 37, einer nicht eben gewöhnlichen Form, entsprechen Bildungen auf der Münchener Doppellandschaft Publ. 81. Speziell den Seitenast der Ranke Gb. 35 mit den schuppigen Auswüchsen und dem langen Flechtenbehange halte man neben den Baum der Münchener Maria (Publ. 62) und jenen der Landschaft Publ. 106 daselbst. Bezeichnender noch scheint mir, daß dem Randzeichner Hubers dicke Steinplatten (Münchener Publ. 106, Schbr.-M. 357, Holzschnitte B. 6 und 7) ebenso geläufig sind wie die von diesem nicht nur (nach Schmidt) den Flußufern, sondern auch, wie der Rand des Erdbelages auf der Brücke des Hubertusbildes zeigt, höheren oder niedrigeren Terrainstufen überhaupt verliehene Zungenstruktur. Zeugnis gibt der Stein, auf dem die Vorderfüße des Nashorns Gb. 37 stehen. Ganz in Hubers Art sind schließlich die Nimben, besonders die der Blätter 5 und 35 gehalten. Man erinnere sich an Hubers prächtige Sonnenauf- und untergänge, deren Strahlen nicht als gerade, sondern als einseitig ausgebogene Striche gezogen sind (Holzsch. B. 5, 6, 9; Schbr.-M. 642, 646; Münch. Publ. 145 etc.).

Ich betrachte es gewissermaßen als Probe für die Richtigkeit meiner Benennungen, wenn die damit zusammenhängenden Verschiebungen sich innerhalb des von Giehlow (S. 68 ff.) mit neidenswertem Scharfsinne entworfenen Grundrisses der Entstehungsgeschichte des Gebetbuches glatt und anstandslos vollziehen lassen. Giehlows Behauptung, Altdorfer habe sich des Gebetbuches wegen nicht in Nürnberg aufgehalten, behält auch nun ihre Bedeutung: er wird die 23 Seiten (es waren ihrer nach Giehlow

[8]) Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstich-Kabinet zu München hg. v. W. Schmidt 62. Das Blatt ging ehedem unter Altdorfers Namen. Die Zuweisung an Huber erfolgte durch Schmidt in der Kunstchronik N. F. I 385. Dagegen Friedländer a. a. O. 150.

bedeutend mehr; die ebenfalls von Altdorfer gearbeiteten Lagen 21—24 gingen uns verloren) nach dem Muster einiger oder aller fertiggestellten Lagen Albrecht Dürers in aller Muße zu Regensburg ausgeschmückt haben. Allerdings braucht er nun auch nicht gegen Ende des Jahres 1515 in Augsburg sich aufgehalten zu haben, um da die acht (auch deren waren mehr: der 2. Bogen der 18. Lage fehlt) mit A A bezeichneten Seiten zu verzieren. Viel geeigneter erscheint zur Übernahme der Rolle eines »Postarbeiters« ihr tatsächlicher Urheber Wolfgang Huber, den der Zufall auf seiner wahrscheinlich seit 1510 währenden Wanderschaft eben nach Augsburg geführt haben mochte, als Peutinger daselbst für einen erprobten Zeichner für den Holzschnitt Beschäftigung hatte.[9]) Daß Huber, obschon ihm wahrscheinlich so ziemlich das ganze Gebetbuch vorlag, gerade an Altdorfers Zeichnungen anknüpfte, ist bei den engen Beziehungen, welche schon früher zwischen den beiden Meistern bestanden haben müssen, sehr begreiflich.

Die einschneidenste Wirkung müssen die Ergebnisse unserer Untersuchung auf die Rolle ausüben, welche bisher Hans Dürer in der Geschichte der deutschen Kunst spielte. Hat er die 23 Randzeichnungen des Gebetbuches nicht entworfen, so rühren auch jene nach Schmidts citierter Darlegung in der Chronik für vervielfältigende Kunst ihm eventuell noch verbleibenden und auch von Giehlow (S. 77 Anmerk. 1) zugestandenen Teile der Ehrenpforte nicht von ihm her, um welche Altdorfers Mitarbeit daran wächst. Der Anteil Hans Dürers an der Ausführung kaiserlicher Aufträge ist damit auf Null reduciert, und wohl oder übel muß er wieder in das Dunkel tauchen, das ihn bis 1884 deckte. Die Gemälde, welche man ihm auf Grund der Randzeichnungen zuerkennen zu dürfen glaubte, sind kaum geeignet, ihn vor diesem Schicksal zu bewahren. Am ehesten könnte — soweit ich zu folgen imstande bin — noch das Krakauer Bild Hans Dürer gehören; nicht etwa, weil auch nur ein Zug an Albrechts Arbeiten gemahnte, vielmehr weil so viele an die Art Springinklees erinnern. Den schlichten Handwerkergriffen des Altgesellen mag Hans mehr Verständnis entgegengebracht haben als dem ihm unbegreiflichen Gebahren seines großen Bruders.

Heinrich Röttinger.

---

[9]) Für dasselbe Jahr (1515) ist uns Hubers Seßhaftigkeit in Passau bezeugt. Seine Anwesenheit in Augsburg kann demnach auch als vorübergehende Unterbrechung jener aufgefaßt werden. Daß er aber zu der mit Hast betriebenen Fertigstellung des Gebetbuches zurecht kam, ist ein Zufall. Berufen hat man ihn keinesfalls. Vgl. W. Schmidt, Rep. XVI 148. Doch müssen seine Zeichnungen beifällig aufgenommen worden sein, da er später auch zu den Vorarbeiten für die Heiligen des Kaisers herangezogen wurde. Vgl. W. Schmidt, Rep. XIX 287.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Hartmann Grisar. Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter. Mit besonderer Berücksichtigung von Kultur und Kunst nach den Quellen dargestellt. Erster Band: Rom beim Ausgang der antiken Welt. Freiburg, Herdersche Verlagshandlung, 1902. XX und 855 S. gr. 8⁰. Mit 228 historischen Abbildungen und Plänen.

Als wir den Beginn des Erscheinens dieser großangelegten wissenschaftlichen Arbeit im Repertorium anzeigten (Bd. XXII S. 81), behielten wir uns vor, auf den Inhalt der einzelnen Bände, soweit er den Stoffkreis unserer Zeitschrift berührt, ausführlicher zurückzukommen, nachdem sie vollendet vorliegen werden. Der Moment dazu ist für den seit länger als Jahresfrist der Öffentlichkeit übergebenen ersten Band gekommen.

Da ist denn vor allem zu sagen, daß der gelehrte Verfasser dem im Prospekt zu seiner Arbeit kundgegebenen Vorsatz: »eine Kulturgeschichte des Papsttums im Mittelalter auf dem Hintergrunde der Geschichte Roms zu bieten, so daß sich aus der Vereinigung der Stadtgeschichte mit der des Papsttums ein möglichst einheitliches Gemälde von Rom im Mittelalter ergäbe«, was den vorliegenden, die Periode vom vierten bis zum Ende des sechsten Jahrhundert umfassenden Band anlangt durchaus in gelungenster Weise verwirklicht hat. Die kulturgeschichtlich wichtigen Momente und Partien, die denn doch in dem Interesse des gebildeten Laienpublikums — und an dieses vorzugsweise wendet sich ja das Werk — stets den Vorrang vor den rein kirchlichen und theologischen Ereignissen und Vorgängen der durch dogmatische Streitigkeiten und Kämpfe um den hierarchischen Primat vielfach getrübten Frühzeit des christlichen Bekenntnisses behalten werden, treten in seiner Darstellung in erwünschter Ausdehnung und in einer Behandlung hervor, die durch den Reichtum an interessanten, intimen Einzelheiten

eine seltene Vertrautheit selbst mit den entlegensten Quellen für die Zeitgeschichte bekundet. Der Leser hat durchaus das wohltuende Gefühl, unter der Leitung eines Führers zu stehen, der aus dem Vollen schöpft, dem er überall mit Vertrauen folgen darf, weil sich bei ihm die Weite wissenschaftlicher Erkenntnis mit der Tiefe echt historischen Empfindens paart, das sich in den Geist und die Lebensbedingungen der fernsten Vergangenheit zu versenken weiß.

In der Darlegung der kulturgeschichtlichen Faktoren und Entwicklung hat nun der Verfasser, wie es bei der Bedeutung, die die Kunst schon für die frühste Periode des Christentums besitzt, nicht anders sein konnte, auch ihrer Schilderung entsprechenden Raum gewährt. An seiner Kompetenz zur Behandlung dieser Seite der Aufgabe, wird niemand Zweifel hegen, der seine seitherige Betätigung in der fraglichen Richtung kennt. Grisars Beiträge christlich-archäologischen Inhalts, von ihm seit Jahren für die betreffende Rubrik der »Civiltà catolica« verfaßt, sind wegen ihrer Sachkenntnis allen Förderern und Freunden dieser Studien bekannt. Wir selbst haben wiederholt Gelegenheit genommen, die Leser des Repertoriums mit ihren bedeutungsvollen Resultaten bekannt zu machen (vgl. Bd. XVIII, 387; XIX, 43 und 288; XXII, 167 und XXIV, 241). Nicht sie allein, sondern überhaupt alles, was die ergebnisreiche Forschung der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts unter dem Vorantritt des unvergeßlichen G. B. de Rossi hierin zu Tage gefördert und klargestellt hat, findet sich nunmehr durch den Verfasser in durchaus wissenschaftlicher Darstellung im ersten Bande seiner Geschichte vereinigt. So enthält dieser denn teils in den dem Gegenstande gewidmeten eigenen Kapiteln, teils auch an einzelnen Stellen in die geschichtliche Schilderung eingeflochten, einen vollständigen Kursus der altchristlichen Kunstgeschichte von ihrem Beginn bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts. Urkundliche Veröffentlichungen, mehr noch umfassende Ausgrabungen und Funde der letzten Jahrzehnte haben auf ihrem Felde vielfach zu ganz neuen Ergebnissen geführt. In ihrer Darlegung zeigt der Verfasser ebensoviele topographische und archäologische Kenntnisse, als Selbständigkeit der Prüfung und Unabhängigkeit des Urteils, so daß vieles dadurch in neue Beleuchtung gerückt wird, vieles wesentlich an Bedeutung gewinnt. Und daß er uns seine Belehrungen nicht bloß an der Hand der Denkmäler bietet, sondern sie in engsten Zusammenhang bringt mit dem kirchlichen Leben, dem gottesdienstlichen Ritus wie mit der ganzen Kulturbewegung, insoweit sie von Rom ausging und dahin zurückfloß, verleiht ihnen einen besonderen Wert und enthüllt oft — zum mindesten dem Laienauge — bisher unbekannte Seiten und Zusammenhänge. Zahlreiche belehrende Abbildungen unterstützen die Aus-

führungen des Textes in zweckentsprechendster Weise. Bei ihrer Auswahl wurde der Verfasser von dem Bestreben geleitet, nicht das in unzähligen Publikationen schon Vorhandene seinen Lesern nochmals aufzutischen, sondern den Kreis ihrer Anschauungen durch Vorführung von Minderbekanntem zu erweitern, das geeignet wäre, die Ausführungen im Texte zu erläutern und zu verdeutlichen. Es sind somit nicht die wohlbekannten Clichés, denen wir hier nochmals begegnen, sondern mit geringen Ausnahmen Originalproduktionen der bestehenden, zum Teil auch durch Künstlerhand versuchte Restitutionen untergegangener oder in Ruinen liegender Denkmäler. Der Verlagshandlung, die nicht gezögert hat, die beträchtliche materielle Opfer heischenden Mittel aufzuwenden, um dem Werke einen derartigen Schmuck zu verleihen, gebührt dafür volle Anerkennung.

Um nun im besondern einiges des interessantesten aus den Darlegungen des Verfassers hervorzuheben, so sei darauf hingewiesen, was er (S. 168ff.) über die Anlage, Einweihung und Ausschmückung der Oratorien der hl. Felicitas und Prisca, sowie des 1876 bei den Diocletiansthermen aufgedeckten aus dem 4. Jahrhundert unter Beifügung eines Reconstruktionsversuches des ersteren derselben vorbringt. In der Frage nach dem Ursprung der frühchristlichen Basilika (der Name findet sich zuerst 311 bei Optatus von Mileve) kommt Grisar (S. 336ff.) zu dem Ergebnis seiner Ableitung aus der Anlage des römischen Privathauses unter Aufnahme gewisser verwendbarer Elemente der antiken, sei es öffentlichen, sei es privaten Basiliken, sowie auch der altchristlichen Grabanlagen der Märtyrer (cellae). Diesen entlehnte man die ausschließliche Anwendung der halbrunden Apsis und die Form der Confessio, des Heiligengrabes unter dem Altar, vielleicht auch die bisweilen zu seiten der Apsis angewendete Verbreiterung zu einer Art von Querschiff, wozu die Nebenapsiden (trichorae) der Grabbauten als Vorbild gedient haben mochten. Als eine seither wenig beachtete Besonderheit einiger Basiliken wird der Umgang um das Halbrund der Apsis hervorgehoben, der sich in offenen Arkaden gegen die letztere öffnet. Neuere Forschungen haben ihn für S. Maria Maggiore, SS. Cosma e Damiano u. S. Sebastiano auf der Via Appia in Rom, für S. Giovanni Maggiore und die Basilika Severiana zu Neapel, für die zu Prato bei Avellino und die Doppelbasilika des hl. Paulinus zu Nola nachgewiesen. Ansprechend ist die Vermutung des Verfassers (S. 358), in den Bildnisreihen der Päpste über den Arkaden der Petrus-, Paulus- und der Lateransbasilika in Rom, wie jener der ravennatischen Bischöfe in S. Apollinare in Classe einen Anklang an die römische Sitte zu sehen, wonach die Atrien des Privathauses mit den Bildern der Ahnen geschmückt wurden. Die getreue Wiedergabe der betreffenden Porträts von

Damasus und Siricius, die sich unter den aus dem Brande der Paulsbasilika im Jahre 1823 geretteten befinden, bildet eine überaus wertvolle Beigabe unseres Werkes. Ebenso die hier erstmals gegebene photographische Nachbildung einiger Szenen aus dem Mosaikenzyklus des Lebens Mariae und der Kindheit Christi, den Sixtus III. (432—440) in S. Maria Maggiore ausführen ließ. Betreffs der Szenenreihe mit den Geschichten des alten Testamentes unter den Mittelschiffsfenstern der gleichen Kirche stellen es die vom Verfasser aufgestellten Argumente nunmehr außer allen Zweifel, daß sie — wie überhaupt auch der ganze Mittelbau der Kirche mit Ausnahme der Apsis — älter sind und noch aus dem Pontifikat des Liberius (352—366) stammen, von dem es im Papstbuch heißt, er habe bei dem Macellum Liviae auf dem Esquilin »seinem Namen eine Basilika erbaut.« In der Tat wurde ja S. Maria Maggiore bis zur Umgestaltung und Neuweihe durch Sixtus III. »Basilica Liberii« genannt. Bei Besprechung der Holztüre von S. Sabina, die der Zeit Sixtus III. (432—440) zuzuweisen ist, betont Grisar, daß in ihren Reliefs zuerst die später in der Kunst so beliebte Gegenüberstellung von aufeinanderweisenden Tatsachen des alten und neuen Bundes (Concordia veteris et novi Testamenti) weiter als z. B. in den Mosaiken von S. Maria Maggiore ausgebildet erscheint. Eine auf dem ebenbetonten Grundsatze beruhende, obwohl hier nur vereinzelte Darstellung weist der Verfasser auch schon aus dem 4. Jahrhundert in den beiden Mosaiken der sich gegenüberliegenden Halbrundnischen in S. Costanza bei S. Agnese dar. Das wahre Alter, sowie die gegenseitige Beziehung der beiden vielfach renovierten Szenen, die die Übergabe des Gesetzes an Moses und Petrus darstellen, haben erst neuere Studien sicher festgestellt. Der Bau selbst findet sein Vorbild, mit anderen Zentralbauten, in den vielen antiken Mausoleen von runder Form, welche die Gräberstraßen Roms aufwiesen. Für ein solches hält nun — laut brieflicher Mitteilung an den Referenten — der Verfasser (in Übereinstimmung mit R. Lanciani) auch das heutige Kirchlein der Madonna della Tosse bei Tivoli; im Texte seines Buches (S. 381 Anm.) hatte er es noch für ein Nymphäum, das im Mittelalter in ein Oratorium umgewandelt wurde, erklärt.

Aus dem Kapitel, das den Beziehungen zwischen Theoderich und der Stadt Rom gewidmet ist, verdient die Mitteilung der Erlasse des Königs (bez. seines erleuchteten Ministers Cassiodor) für die Erhaltung der antiken Monumente besondere Beachtung. Sie überraschen durch ihre Sorglichkeit und die Minutiosität ihres Eingehens auf die Bedürfnisse der Stadt. Die Ämter des Comes formarum zur Überwachung und Instandhaltung der Wasserleitungen, des Comes und Vicarius portus zur Aufsicht über den Hafendienst in Ostia und Porto leben wieder auf; die

Leitung und Erhaltung der städtischen Bauten wird einem eigenen Architectus publicorum, der Wachdienst über die öffentlichen Bildsäulen dem Curator statuarum, die Sorge für die Erhaltung der riesenhaften Kloaken unter dem Boden Roms einem besonderen Beamten übertragen; ebensolche werden mit der Beaufsichtigung der Kalkbereitung, der Überwachung der Ziegeleien, in denen Backsteine für den Bedarf der Staatsgebäude hergestellt werden, endlich mit der Fürsorge für die beschädigten und gefährdeten Stellen der Stadtmauern betraut (S. 463ff.). — Über die auf und unter dem Palatin entstandenen frühchristlichen Bauten erfahren wir, daß die im 4. Jahrhundert errichtete Hofkirche S. Anastasia, ursprünglich der Auferstehung (Anastasis) geweiht, der Anastasis zu Konstantinopel entsprach, die hinwieder eine Nachbildung des gleichnamigen Tempels an den hl. Stätten zu Jerusalem war. Für S. Teodoro wird aus der Art der Grundmauern gefolgert, daß dessen erste Errichtung noch der klassischen Zeit ziemlich nahe stehen müsse, und es wird die Vermutung ausgesprochen, daß wir hier das Baptisterium, die Hoftaufkirche vor uns haben könnten, die 403 der Stadtpräfekt Longinianus für S. Anastasia unweit dieser Kirche errichtet habe. (S. 607 u. 610). — Ausführlich werden sodann (S. 613ff.) die griechischen Gründungen in und bei Rom gewürdigt (Kloster Tre fontane, Coemeterium bei der Paulsbasilika, Kirche des hl. Menas vor dem ostiensischen Tore, S. Saba, S. Maria in Cosmedin mit der Schola græca, die obengenannte S. Anastasia, S. Giorgio in Velabro, S. Cesario auf dem Palatin, SS. Cosma u. Damiano, SS. Sergio e Bacco, S. Adriano auf dem Forum, S. Maria in Araceli auf dem Kapitol). Die erste Stelle darunter gebührt der byzantinischen Prunkkirche, die ihren Namen zu Ehren der wahrscheinlich durch Narses nach Rom übertragenen Reliquien der Apostel Philippus und Jakobus erhielt. Heute in gänzlich verändertem Zustande zur Basilika SS. Apostoli umgewandelt, nahm sie den Platz einer in den ersten Jahren nach Konstantin durch Papst Julius (337—352) erbauten kleinen Basilika ein und ahmte die Kreuzesform des durch Justinian 550 als Grabkirche der kaiserlichen Familie errichteten Apostoleion zu Konstantinopel nach. Ein solcher Bau war unter den Basiliken Roms eine alleinstehende Ausnahme, die sich indes bis ins 15. Jahrundert, allerdings mit starken Veränderungen, erhielt. Vielleicht war auch er zum Mausoleum ausersehen, zunächst für seinen Begründer und dann für des Kaisers künftige Stellvertreter in Italien. Übrigens hatte schon vorher der hl. Ambrosius zu Mailand das konstantinische Apostoleion in einer Kirche nachgeahmt, die er dem Apostelpaar widmete und die noch heute als S. Nazaro grande in ursprünglicher Grundrißform besteht.

Dem ebenerwähnten Papst Julius wird auch die Gründung der

Basilika des hl. Valentin an der flaminischen Straße beim Coemeterium des Märtyrers verdankt (s. S. 656ff.). Erst 1888 wurden ihre Überreste etwa eine Meile vor Porta del popolo durch Marucchi aufgedeckt, nachdem er schon zehn Jahre früher die Grabkammer zwischen den sie umgebenden Katakombenteilen am Abhang des nahen Hügels wiedererkannt hatte. Die Anlage zeigt manche Besonderheiten, die bei anderen analogen Bauten Roms nicht vorkommen. Die beiden Seitenschiffe endigen das eine mit runder, das andere mit viereckiger Apsis; vor der Apsis des Hauptschiffes zeigten sich Reste des Sängerchors in der Mitte des Schiffes auf erhöhter Grundmauerung über alten Gräbern, die mit Marmorplatten überdeckt waren; hinter dem Sängerchor, tiefer liegend, kam ein längerer Gang zum Vorschein, der die drei Schiffe der Quere nach durchschnitt und in den man von dessen Enden auf Stufen hinabgelangen konnte. Er bildete eine Art Krypta — eine der ältesten solcher Anlagen überhaupt — in deren Mitte, unter dem Hochaltar, in einem kammerartigen Vorbau der hl. Märtyrer in seinem Sarkophage ruhte, zu dem den Gläubigen eben durch den Gang der Zutritt ermöglicht war. Wahrscheinlich war der hl. Leichnam in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, als Papst Honorius die Kirche umbaute, aus den naheliegenden Katakomben hierher übertragen worden. Die Kirche und das damit verbundene Kloster bildeten lange eine vielbesuchte Kultstätte; erst als im 13. Jahrhundert die Leiche des hl. Valentin nach S. Prassede übertragen wurde, verfiel die Anlage nach und nach oder wurde zerstört.

Bei Anlaß seiner Erörterungen über die apokryphen Evangelien kommt der Verfasser auch auf die Verwendung ihres Inhalts in der Kunst zu sprechen (S. 712ff.). Die Kirche stand derselben durchaus nicht feindlich gegenüber, allein während der ersten dritthalb Jahrhunderte verschmähten sie die Künstler selbst. Das älteste Beispiel der Darstellung einer vollständigen Szene aus den Apokryphen lieferten erst die Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore, unter Sixtus III. (432—440) ausgeführt: sie ist dem Pseudoevangelium Matthäi entnommen und schildert den Empfang des Christkindes und seiner Eltern auf der Flucht nach Ägypten durch den Fürsten des Landes. Derselbe Zyklus enthält in Nebenbezügen seiner Bilder noch zwei andere Entlehnungen aus den genannten Quellen. Die eine ist die Darstellung der spinnenden Jungfrau bei der Verkündigungsszene aus dem sogen. Protoevangelium des Jakobus, die andere jene des hl. Joseph als alten Mannes mit Bart, wie ihn die gleiche Quelle schildert. Bis dahin war er in jugendlichem Alter, unbärtig abgebildet worden, allein seither bürgerte sich die spätere Auffassung allgemein ein. Die gleichen Szenen finden sich sodann auch in den Reliefs am Bischofsstuhle des hl. Maximianus zu

Ravenna, aus der Mitte des 6. Jahrhunderts stammend, überdies aber noch zwei Bilder, die sich auf die Unschuld Marias bei der Empfängnis und ihre Jungfräulichkeit bei der Geburt Christi beziehen: sie stellen den sogen. »Probetrank« und Salome, deren Hand zur Strafe für ihren Zweifel verdorrt, dar — Szenen, wovon u. a. der Pseudo-Matthäus zu erzählen weiß.

Ein Schlußkapitel widmet der Verfasser den »letzten Anstrengungen der Kunst zu Rom und Ravenna« im ausgehenden 6. Jahrhundert. Ihr Niedergang geht parallel mit dem der Bildung überhaupt (S. 745 ff.). Als Zeugnisse dafür werden näher betrachtet: der Fries aus antiken Bruchstücken über den Säulen der konstantinischen Hälfte von S. Lorenzo fuori; der ornamentale Schmuck des Cassiusgrabes zu Narni und des Viktoriusaltars zu Otricoli, bei dem die Skulptur sich nur noch zur Darstellung des Kreuzes und kümmerlicher Lammfiguren aufzuschwingen vermag; endlich der von 597 datierte Ambon in S. Giovanni e Paolo zu Ravenna mit den krüppelhaften Figuren der beiden Heiligen an den Ecken. Mit ihnen verschwindet die Darstellung der menschlichen Gestalt für eine lange Periode aus der Skulptur Italiens. Selbst in Rom erscheint sie den Steinmetzen als zu schwere Aufgabe, — sie kommen über einige plumpe Tierformen nicht hinaus. Die gewöhnlichen Gegenstände, die ihr Meißel erzeugt, bestehen in Chorschranken (transennae, plutei), aber auch in ihren ornamentalen Reliefs tritt der Verfall zu Tage. Die Formen sind nicht mehr frei herausgearbeitet, die Modellierung entbehrt der Feinheit und Natürlichkeit, das Relief ist matt, kraftlos, unentschieden.

Vorstehend haben wir nur einiges aus dem Inhalt unseres Bandes herausgegriffen, um dem Leser einen Vorgeschmack davon zu bieten, was ihn bei dessen genauerem Studium erwartet. Er wird die daran gewandte Zeit und Mühe nach keiner Richtung zu bereuen haben.

C. v. Fabriczy.

Ernst von Dobschütz. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899. (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, herausgeg. von O. v. Gebhardt und Adolf Harnack. N. F., III. Band).

Ikonographische Arbeiten großen Stils, die über den engeren Gesichtskreis der Denkmälervergleichung hinaus in die weiten Felder mittelalterlichen Geisteslebens vorzudringen suchen, sind selten geworden in der kunstgeschichtlichen Literatur. Man wird sie heute vergeblich suchen

unter den Bergen der Neuerscheinungen, die die kunstgeschichtliche Bibliographie aufschwellen machen. Die fortschreitende Spezialisierung aller wissenschaftlichen Forschung zeigt hier ihre zersetzende Wirkung wie auf andern Gebieten. Die Zeiten Didrons, Cahiers, Pipers sind vorüber, in denen umfassende theologisch-literarische Bildung die gründliche Beherrschung des kunstgeschichtlichen Materials nicht auszuschließen schien. Was die letzten Jahrzehnte an ikonographischen Arbeiten gezeitigt haben, sind zumeist kleinere Einzeluntersuchungen gewesen; es braucht nicht hervorgehoben zu werden, wie fast jede unter ihnen in die überkommenen Vorstellungen umwälzend eingegriffen hat. Wie hätte es anders sein sollen, da fast jeder Tag neue Fortschritte auf dem Gebiete der Materialkenntnis überhaupt und seiner chronologisch-topographischen Bedeutung im besondern brachte. Erst in neuester Zeit ist die stolze Reihe der ikonographischen Werke, wie wir sie oben geschildert haben, um eines vermehrt worden, das sich ihnen ebenbürtig zur Seite stellen darf. Wir meinen das leider an dieser Stelle unbesprochen gebliebene Buch von Male »L'Art religieux en France au 13e siècle«. Males Ausgangsgangspunkt ist die Kenntnis der mittelalterlichen theologisch-literarischen Bildung; von diesem Standpunkte aus läßt es einen Lichtkegel auf die Denkmäler der bildenden Kunst fallen, in dem vieles in neuer Beleuchtung erscheint und vieles, das bisher in tiefem Dunkel lag, erst wieder klar und verständlich wird.

Der Ausgangspunkt, die dadurch bedingte Art der Stellungnahme den Denkmälern gegenüber, ist auch dem vorliegenden Buche eigen, das an dieser Stelle bereits kurz gewürdigt worden ist. Wenn das Buch auch nicht im eigentlichen Sinne ein kunstgeschichtliches ist, so lassen sein hoher innerer Wert und seine große indirekte Bedeutung für den Kunsthistoriker es wünschenswert erscheinen, hier nochmals ausführlicher auf seinen Inhalt einzugehen. Dobschütz handelt von »Christusbildern«, aber es ist ihm nicht um die Untersuchung vorhandener Bilder zu tun — auch wo solche da sind, treten sie ganz zurück in der Darstellung —, sondern um die Legenden, welche die Geschichte wunderbar entstandener Christusbilder melden. Es ist ein spröder, weitschichtiger Stoff, aber der Verfasser ist Herr der Situation geblieben und hat es verstanden, die schier unübersehbare Masse des Materials, mit allen anschließenden Untersuchungen und Abschweifungen, einer einheitlichen, leicht lesbaren Darstellung unterzuordnen. 294 Seiten des Buches nimmt sie ein, 336* Seiten Belege folgen ihnen und abermals 357** Seiten Beilagen!

Die Vorstellung von himmelentstammten Götterbildern verliert sich in die Zeit griechischer Sage. Wer kennt nicht das Palladion von Troja? Seltsam ist die Macht, die die Überlieferung ihm zuschreibt. Erst wenn

es geraubt, kann Troja fallen. Diese schützende Zaubermacht bleibt ihm eigen, wohin es kommt, und so begreifen wir, daß man an vielen Orten zugleich den Anspruch erhob, der glückliche Besitzer des »echten« Palladions zu sein. In Rom lebt der Glaube bis in die späte Kaiserzeit und in Konstantinopel triumphiert man, daß das Palladion, von Konstantin heimlich überführt, in der Basis der Konstantinsäule ruhe.

Das Christentum knüpft keineswegs unmittelbar an die heidnischen Überlieferungen an. Jahrhunderte lang überschüttete man die Heiden mit Spott und Hohn, wo sich ihr Achiropoiïtenglaube zeigte. Aber die Zeiten änderten sich; wie der Bilderkult nach heidnischem Vorbilde in der christlichen Kirche um sich griff, so mußte auch bald genug der Achiropoiïtenglaube in den christlichen Gedankenkreis übergehen; im Zeitalter Justinians taucht er zuerst auf. Es ist gewiß kein Zufall, daß es dieselben Gegenden sind, Phrygien-Kappadokien und Syrien, in denen der heidnische Glaube seine festesten Wurzeln geschlagen hatte, in denen auch der christliche auftritt. An der Spitze steht »die Gruppe des Bildes von Kamuliana«. Die Legende des Bildes von Kamuliana — wenigstens in ihrer älteren, von D. zuerst herangezogenen Form (zwischen 560—574 entstanden) — ist zugleich die einzige, welche das Bild nach Art der Diipetē des Altertums gewissermaßen fertig vom Himmel fallen läßt. Eine Frau, Hypatia, die an Christus, ohne ihn zu sehen, nicht glauben will, findet es in einem Bassin ihres Parkes und wird dadurch bekehrt. Die jüngere Legende (7.—8. Jh.) sucht bereits die Entstehungsgeschichte des Bildes aufzuklären: Christus muß erscheinen, sein Gesicht waschen, wobei auf dem Handtuch sein Bild verbleibt. 574 wird das Bild, von dem übrigens schon zwei wunderbare Vervielfältigungen in Kaisareia und Diobulion erschienen waren, nach Konstantinopel übertragen, wo es sich alsbald zum dritten Male vervielfältigt; wenigstens findet sich so die Legende mit einem weiteren aus Melitene — wieder in Kappadokien! — stammenden Bilde ab. Das Bild von Kamuliana — oder wenigstens eine Reihe von Bildern, welche an seine Stelle treten, denn diese Achiropoiïten gehen weder durch die Gewalt der Elemente zu Grunde, noch durch Übertragung für ihren Aufbewahrungsort verloren; immer füllt ein anderes sofort die Lücke aus — spielt dann in den großen Perserkriegen zu Ende des 6. und Anfang des 7. Jahrhunderts die Rolle eines Reichspalladions, um bald darauf der Vergessenheit anheimzufallen.

Die hohe Bedeutung der Gruppe des Bildes von Kamuliana liegt darin, daß sie den Übergang vom Diipetē- zum Achiropoiïtenglauben veranschaulicht. Ganz anders ist die Entwicklung der Legende einer der berühmtesten Achiropoiïten, des Christusbildes von Edessa. In der ursprünglichen Erzählung ist hier von einem Bilde überhaupt nicht die

Rede. Der schwerkranke Fürst von Edessa, Abgar Ukamâ, wendet sich hilfesuchend an Jesus, der ihm schriftlich antwortet und verspricht, nach seiner Himmelfahrt einen Schüler zu ihm zu senden. Dieser Brief Jesu nimmt für Edessa die Bedeutung eines Palladions an in den Zeiten, da die Stadt in den Perserkriegen zahlreichen Belagerungen — bis 609 — erfolgreich widerstand. Um dieselbe Zeit tritt aber schon eine Achiropoiïte in den Kreis der edessenischen Legende, 544 während der Belagerung durch Khosrev soll sie aufgefunden sein; vorher wußte die syrische Sage nur von einem Porträt Christi zu erzählen, das Abgar sich hätte malen lassen; von seiner Erhaltung, geschweige denn von seiner Verehrung, weiß sie nichts. Nach D. ist die edessenische Bildlegende überhaupt nicht national-syrisch, sondern im Kreise der griechisch-reichskirchlichen Gemeinde in Edessa entstanden. Wir können auf die vielen Formen, in der die Legende die Entstehung des Bildes erzählt, nicht eingehen, genug, es handelt sich wieder um einen Abdruck auf einem Handtuch. An wunderbaren Vermehrungen fehlt es nicht. Das Bild hat die Eigentümlichkeit, sich wiederholt auf Ziegelsteinen abzudrücken; solche fanden sich in Hierapolis und Edessa, und jeder von ihnen hatte die wunderwirkenden Eigenschaften des Originals ererbt. In Edessa selbst gab es endlich drei Originale, da — einer ansprechenden Vermutung D.s zufolge — doch jede Konfession das richtige besitzen mußte. Eines von diesen erlangt durch die Überführung nach Konstantinopel im Jahre 944, als die siegreichen Heere des byzantinischen Feldherrn Johannes Kurkuas bis vor Edessa vorgedrungen waren, erhöhte Bedeutung, während der Brief Christi, der mit ihm überführt zu sein scheint, in Vergessenheit gerät. Die Translation des Bildes glich einem großen Triumphzuge durch das Reich, der endlich in die Palastkapelle einmündete, wo das Bild in unnahbarer Abgeschlossenheit aufbewahrt wurde: nur der amtierende Priester sieht es, wenn er die verhüllenden Decken vertauscht. Aus einer Festpredigt anläßlich der Translation — etwa vom Jahre 945 — erfahren wir, daß das Leinwandbild auf eine Holztafel aufgespannt und mit Gold überzogen war; ob letzteres nur einen Überzug des Grundes mit Freilassung des Gesichtes bedeutet, bleibt unklar. Die Art der Aufbewahrung, die Unnahbarkeit des Bildes erklären zur Genüge, daß wir keine genauen Kopien in Gemälden zu finden glauben dürfen. Die Idee, nicht das Vorbild, wirkt kunstgeschichtlich.

Von ungleich größerer kunstgeschichtlicher Bedeutung als die vorgenannten Achiropoiïten, die höchstens die Ausprägung des einen oder anderen Votivbilder-Typus zur Folge gehabt haben, ist die Veronika-Legende. Obwohl auch sie aus dem Osten stammt, ist ihre Weiterentwicklung doch erst im Abendlande vor sich gegangen, und hier ist sie

dann ein unentbehrlicher Bestandteil des Bilderschatzes der spätmittelalterlichen Kunst geworden. Andererseits knüpft gerade diese Legende an ein Kunstwerk der römischen Kaiserzeit an, dessen ehemalige Existenz nicht bezweifelt werden kann. Nach D. ist die verwickelte Entstehungsgeschichte der Legende etwa folgende: Sie beginnt mit der aus Eusebios bekannten Erzählung von der Erzgruppe in Paneas (Cäsarea Philippi), welche die von Christus geheilte blutflüssige Frau dem Heilande gesetzt haben soll. Seit dem Vorgange Beausobres und Hases im frühen 18. Jahrhundert hat die archäologische Forschung, zuletzt Bienkowski[1]) wiederholt den Versuch gemacht, diese Erzgruppe als Kaiserstatue mit huldigender Provinz zu erklären. D. tritt dieser Auffassung entgegen und will in der männlichen Gestalt einen Heilgott sehen. Entscheidend wäre für die Ansicht, wenn Eusebios in der Tat, wie es D. »kaum zweifelhaft« erscheint, das Heilkraut zur Bronzegruppe gehörig erachtete, welches nach späteren bei der Gruppe wuchs und wunderbare Kräfte besaß: erst eine mißverstandene jüngere Lesart des Eusebios wäre nach D. Ursache dieser Legende gewesen. Beachtenswert sind auch die Schicksale dieser Erzgruppe, namentlich da man von ihr ikonographische Einflüsse hat ableiten wollen. Sie wurde anscheinend wiederholt zerstört, und wenn in der Kirche zu Paneas noch im 6. Jahrhundert eine Statue Christi aus Goldbronze gezeigt wurde, so war sie weder in der Materie noch in der Form die ursprüngliche Gruppe.

Jüngere Formen der Paneas-Legende nennen die Blutflüssige Berenike = Veronika. Unter eben diesem Namen tritt sie in einer Reihe Legenden auf, die sich mit dem Schicksal Pilati befassen. Wiederum ist sie Besitzerin eines — auf natürliche Weise entstandenen — Christusbildes, das, nach Rom überführt, Kaiser Tiberius vom Aussatz heilt. Die Legende kümmert sich ursprünglich nicht um den Verbleib dieses Bildes, — seit dem Mittelalter gehört es zu den Reliquien der Peterskirche. Von hier aus verbreitet es sich durch die abendländische Christenheit, seit Papst Innocenz III. für ein bestimmtes vor einem Veronikabilde gesprochenes Gebet einen Ablaß versprach, den seine Nachfolger ins Ungeheure ausdehnten.

Sind seitdem Veronika-Bilder weithin verbreitet, so nahm die Legende doch erst geraume Zeit später die Form an, welche zu den geläufigen künstlerischen Darstellungen führte. Die reiche Fortentwicklung der Legende seit dem 11. Jahrhundert beschäftigt sich ausführlich mit der Frage der Entstehung des Bildes; die Idee des Wunders tritt in die Legende ein, und zwar, wie D. in seiner Schlußbetrachtung auszuführen

---

[1]) De simulacris barbararum gentium apud Romanos. Krakau, 1900. S. 18.

sucht, ist eine literarische Berührung der Veronika- und der Abgar-Legende die Veranlassung gewesen. Zunächst ist es ein Abdruck des Gesichtes Christi, der während der Wirkenszeit Christi entsteht; die Veranlassung wird verschieden erzählt. Erst später wird der Vorgang in die Passionszeit verlegt und vollends erst um 1300 entsteht die allbekannte Legende, daß Veronika, dem Heilande bei der Kreuztragung begegnend, ihm mit diesem Tuche Blut und Schweiß abgewischt habe.

In eine Kritik der erhaltenen Darstellungen des Veronika-Bildes ist D. nicht eingetreten; er verweist auf das von Grimm und Pearson gesammelte Material. Die Kunstgeschichte wird sich mit Hilfe der von D. geschaffenen Grundlage von neuem der Frage zuwenden müssen. Das Material ist noch bei Pearson für die ältere Zeit — d. h. bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts — sehr dürftig. An sich liegt der Gedanke sehr nahe, daß der von Papst Innocenz III. geschaffene Ablaß für die vor dem Veronikabilde zu sprechenden Gebete einen weitverbreiteten Bildtypus geschaffen haben müsse. Wir möchten sein Auftreten zunächst in den Gebetbüchern, deren doch jede hochgestellte Persönlichkeit des 13. Jahrhunderts eines besaß, erwarten. Eine Parallele hierzu bietet die Verbreitung der Christophlegende. Wer das Bild des hl. Christoph gesehen hat, soll am selbigen Tage nicht sterben. Der fromme Aberglaube brachte es mit sich, daß vereinzelt im 13. Jahrhundert, später häufiger Christophbilder an den Anfang der Gebetbücher gestellt wurden. Ähnliches sollte man von den Veronikabildern annehmen dürfen. Die Beispiele sind aber sehr spärlich. Die älteste Darstellung des Veronikabildes ist die bei Matthäus Paris in seiner Historia Angliae im Corpus Christi College in Cambridge: es ist ein Brustbild des nimbierten, bärtigen Christus. Kunstgeschichtlich ist es nicht anders anzusprechen als eine Abkürzung, ein Ausschnitt aus dem Maiestas Domini-Bilde. Entsprechend den älteren Formen der Legende fehlt jede Andeutung des Leidens. Wenn Matthäus Paris auf einem Schlußblatte derselben Hs. den obigen Christustypus neben den Kopf des toten Christus zeichnet, so stellt er hier — ohne Bezug auf das Veronikabild — den Typus des Crucifixus neben den der Maiestas Domini. Daß letzterer zunächst der des Veronikabildes bleibt, wird durch eine lavierte Federzeichnung eines aus der Schweiz oder Südwestdeutschland stammenden Psalteriums in Besançon (Öffentl. Bibl. Ms. 54) bestätigt. Das Bild, welches im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, stellt den Kopf des bärtigen Erlösers mit dem Kreuznimbus in voller Vorderansicht in einem Vierpaß dar; es ähnelt dem Bilde bei Matthäus Paris sehr, nur sind gotisierende Formen an Stelle der byzantinisierenden getreten. Die beistehenden Gebete bezeichnen es als Veronikabild. Die Umschrift lautet:

Deus misereatur. Totum psalmum (66) cum gloria patri. — Fac mecum domine signum in bono ut videant qui me oderunt et confundantur. (Ps. 85, 17). — Signatum est super nos lumen uultus tui domine, dedisti leticiam in corde meo (Ps. 4, 7). Oremus.

Deus qui nobis signatis lumine uultus tui memoriale tuum ad instantiam ueronice ymaginem tuam sudario impressam relinquere uoluisti, per crucem et passionem tuam tribue, ut ita nunc in terris per speculum et in enigmate uenerari, adorare, honorare ipsam ualeamus, ut te tunc facie ad faciem uenientem super nos iudicem securi uideamus. Dominum nostrum vidi, dominum facie ad faciem et salua facta est anima mea. Amen. Amen. Amen.[2])

Der Typus des ganzseitigen Brustbildes Christi ist der älteren Buchmalerei fremd. Das erste Vorkommen finde ich in dem Psalterium der thüringisch-sächsischen Schule in Donaueschingen (1. Hälfte des 13. Jhs.), in dem sich auf Fol. 33v und 34r Brustbilder Mariae und Christi gegenüberstehen; doch fehlt hier jede Bezugnahme auf wunderbar entstandene Vorlagen. Wieder englischen, etwas jüngeren Ursprunges ist das Brustbild Christi, welches eine neutestamentliche Bildfolge einer Apokalypse in der Bibliothek des Lambeth Palace (Nr. 209, Fol. 53b) abschließt; der Kopftypus in strengster Vorderansicht hat größte Ähnlichkeit mit der Darstellung bei Matthäus Paris; abweichend ist die Hinzufügung des Mantels und die Blattwerkfüllung zwischen Nimbus und Bildrand. Eine Umschrift fehlt wieder, doch wird die Deutung auf ein Veronikabild dadurch nahegelegt, daß sich in einer verwandten Handschrift eine ausführliche Illustration zur Veronikalegende nachweisen läßt. Das betreffende Bild ist neuerdings von M. R. James beschrieben und von Henry Yates Thompson veröffentlicht worden, ohne daß die Beziehung zur Veronikalegende erkannt worden wäre. Die Handschrift, in der das Bild sich findet, eine illustrierte Apokalypse, ruht in der Sammlung Henry Yates Thompson;[3]) das Buch ist englische Arbeit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts; seine besondere Eigentümlichkeit ist die, daß es außer den 76 Illustrationen des Textes der Apokalypse eine ebensogroße Bildfolge zu der Exposito des Berengaudus bringt. Das 24. Bild (Fol. 12b) schildert den Weltuntergang bei der Eröffnung des sechsten Siegels. Die Expositio deutet die apokalyptische Schilderung vorbildlich auf den Untergang der Juden und die Berufung

2) Vgl. Dobschütz S. 294*f.; wo die ganz ähnliche Gebetsanweisung des Matthäus Paris.

3) A descriptive Catalogue of the second series of fifty manuscripts in the collection of Henry Yates Thompson. Cambridge 1902. Die Beschreibung der Apokalypse (S. 20ff.) von Montague Rhodes James. — A Lecture on some english illuminated manuscripts by Henry Yates Thompson. London 1902. S. 16ff., Abb. auf Taf. X.

der Heiden. Hierzu gehört die in Frage kommende Darstellung: In der Mitte thront der römische Kaiser — das Wappentier, der Adler, bekrönt den Thronaufbau. Der Kaiser blickt nach rechts. Ihm naht ein Henker, der Geld aus einer Börse nimmt, mit drei gefesselten Juden. Ihnen gegenübergestellt ist ein feierlich heranschreitender, gekrönter, jugendlicher Mann, der den rechten Arm erhebt und mit der Hand, die unter dem Ärmelende oder einer Decke verborgen ist, das untere Ende eines Tuches berührt, das über den oberen Bildrand aufgehängt zu sein scheint. Dieses Tuch zeigt den vom Kreuznimbus umgebenen bärtigen Kopf Christi nach Art der vorerwähnten Veronikabilder. Hinter der jugendlichen vornehmen Gestalt eine Gruppe anbetender Männer. Die Handlung nimmt auf der andern Seite des bärtigen Kaisers ihren Fortgang. Er hat seine Rechte befehlend ausgestreckt. In einem Flusse steht dort der Henker wieder und ersticht eine andere (oder ist dieselbe gemeint, wie auf der rechten Seite?) Gruppe gefesselter, fast nackt dargestellter Juden; klagend steht eine Frauengruppe dabei. Darüber thront in einer Mandorla Christus mit einem goldenen elliptischen Gegenstande in der Hand, er blickt zu dem Kaiser herab.

Die Szene ist unseres Erachtens so aufzufassen, daß dem römischen Kaiser ein gekrönter Mann das Veronikabild vorführt, und daß die Bestrafung der Juden damit in Zusammenhang steht. Gedankenverbindungen dieser Art sind den verschiedenen Bearbeitungen der »Cura Sanitatis Tiberii« und der »Vindicta Salvatoris« eigen: Erzählungen, welche mit der Geschichte der Bestrafung Pilati und der Juden die Heilung des Tiberius durch das Veronikabild verbinden. Dahingestellt muß bleiben, wie die Einzelheiten auszudeuten sind: In der Mittelfigur möchten wir den Kaiser Tiberius erkennen. Dürfen wir dann die jugendliche gekrönte Gestalt als Volusian ansprechen, den Tiberius nach Jerusalem entsandt hat, um das Bild Christi zu holen? Eine Schwierigkeit liegt darin, daß die Bestrafung der Juden nach unserer Deutung vor den Augen des Tiberius vor sich gehen würde. Die Hinrichtungsszene bedarf kaum einer weiteren Erklärung; der Verkauf rechts würde den Zug der Legende wiedergeben, daß die Juden verkauft werden: nicht einer für dreißig Silberlinge, sondern dreißig für einen Silberling! Die Einbeziehung dieser Szenen, die unter Titus und Vespasian in Jerusalem spielen, wäre nur daraus zu erklären, daß hier dargestellt wäre, was Volusian dem Kaiser in seinem Reiseberichte erzählt. Einzelheiten des Bildes, wie namentlich die Darstellung des Flusses bei der Hinrichtung und die Erscheinung Christi, scheinen indessen auf die Einwirkung einer mir unbekannten Version der Legende hinzuweisen. Darum sei genaueren Kennern der Legende das letzte Wort überlassen.

Um dieselbe Zeit begegnet uns auch in Deutschland eine Illustration aus diesem Legendenkreise. Die weiteste Rezension der sog. Sächsichen Weltchronik hat ihm ein Kapitel gewidmet; die einzige illustrirte Handschrift dieser Rezension (in Gotha, Herzogl. Bibl. I. 90), deren Bildschmuck der »thüringisch-sächsischen« Schule angehört, bringt dazu zwei Darstellungen, deren eine Veronika mit dem Tuche und Volusian, die andere Tiberius mit dem Bilde, Veronika, Volusian und den gefesselten Pilatus vorführt. Nach den knappen Notizen, die mir zur Verfügung stehen, ist eine Ähnlichkeit mit dem englischen Bilde nicht abzusehen.

Durch die Heranziehung dieser verschiedenen Darstellungen ist das Material an Veronikabildern aus der Zeit vor 1300 vervielfacht worden. Erst dieses vermehrte Material gestattet den Schluß, daß wir es bei Matthäus Paris mit einem allgemein gültigen Typus zu tun haben; dieser Typus fußt, wie gesagt, auf der Maiestas Domini. Erst um 1300 bringt die Legende die Entstehung des Veronikabildes mit der Passion Christi in Verbindung. Die bildende Kunst folgt ihr langsamer; aber die Anschauung Pearsons, daß erst im vorgerückten 15. Jahrhundert der triumphierende Christustypus dem leidenden Platz mache, ist nicht aufrecht zu erhalten. Aldenhoven hat in seiner »Geschichte der Kölner Malerschule[4])« dieser Frage eine gründliche Untersuchung gewidmet. Das Ergebnis ist, daß in der Kölner Malerei des späten 14. Jahrhunderts das Veronikabild mit Dornenkrone und Blutstropfen vorkommt und daß es in dieser Zeit auch auf den Darstellungen der Passionszeichen bereits typisch ist.

Wenn wir für die ältesten »Nachbildungen« des Veronikabildes den Anschluß an die Maiestas-Domini-Darstellungen behaupten, so soll damit natürlich keine Vermutung über das Aussehen des in Rom bewahrten Bildes ausgesagt sein. Betont sei hier nochmals, daß keines der Bilder des 13. Jahrhunderts über die dem Künstler geläufige Christusvorstellung hinausgeht, daß sich namentlich nirgends Spuren der Benutzung eines orientalischen Vorbildes zeigen. Wir machen uns völlig D.s Grundgedanken zu eigen: »Das Wunderbild gibt die Anregung zur künstlerischen Reproduktion nur indirekt durch das Medium der Legende, nicht als direkte Vorlage.« Eine sonderbare Bestätigung dieses Gesetzes bietet die Geschichte des Bildes im Cistercienserinnen-Kloster Monstreuil-les-Dames. Die Nonnen erhielten ihre Kopie des Veronikabildes 1249 von Papst Urban IV., damals noch Jacob Pantaleo von Troyes, Erzdiakon von Laon und päpstlicher Hauskaplan. Diese »Kopie« — jetzt in Laon — erweist sich durch ihre Inschriften als slavische Arbeit. Der-

[4]) S. 47. 65 ff.

artige byzantinische Vorlagen müssen in späterer Zeit verschiedentlich die Ausgestaltung der Veronikabilder beeinflußt haben. Unter diesen Gesichtspunkten darf man die typenbildende Kraft der Wunderbilder keineswegs hoch einschätzen. »Daß Christus abgebildet, wunderbar abgebildet worden war, darauf kam es ihnen an, nicht, daß er eben so ausgesehen habe. Nur so erklärt es sich, daß diese Bilder kunstgeschichtlich so gut wie bedeutungslos sind; man übermalte sie; wenn man sie kopierte, so folgte man vielmehr der eigenen Phantasie als dem Originale, das irgendwo in weihevoller Unzugänglichkeit im Verborgenen seiner heiligen Lade lag.«

Daß kunstgeschichtlich trotzdem das eine oder andere dieser Wunderbilder ein wichtiges Denkmal sein mag, wird dadurch natürlich nicht berührt; aber solange diese Bilder in ihrer weihevollen Unzugänglichkeit den kritischen Blicken verschlossen sind, werden darüber kaum Mutmaßungen aufgestellt werden können. Das Material ist hier ungleich reicher als man denken mag: wenigstens wenn man die sogen. Lukas- und Nikodemosbilder mit in den Bereich der Erörterung zieht. D. hat ihnen den siebenten Abschnitt seiner Beilagen gewidmet (S. 267** bis 292**). Der Glaube an Lukasbilder würde bis in das 5. Jahrhundert zurückreichen, wenn eine Erzählung des Theodoros Anagnostes unanfechtbar wäre. Eudochia soll auf ihrer Jerusalemfahrt (um 450) der Pulcheria das von Lukas gemalte Muttergottesbild nach Konstantinopel gesandt haben. Wahrscheinlich ist aber diese Stelle eine jüngere Einschiebung, und auch der Umstand kann keine Bestätigung bieten, daß man später in Konstantinopel das berühmte und hochgefeierte Bild der Hodegetria als dieses Lukasbild der Eudochia ausgab. D. neigt der Ansicht zu, daß die Legende von den Lukasbildern abendländischen Ursprungs sei: das römische Gegenstück zum byzantinischen Achiropoiïten-Glauben. Lukas wird zum Verfertiger dieser Bilder erwählt, weil er der Biograph der Jugendgeschichte Christi ist. Ein Gesichtspunkt, den die Legende freilich vergessen hat, wenn sie später dem Lukas verschiedene Porträts aus der neutestamentlichen Geschichte, nicht nur die Mutter Gottes mit dem Kinde, zuschreibt. Sind solche Bilder ursprünglich als menschliche Kunstwerke gedacht, so nähert sie die Legende später den Achiropoiïten an: Lukas beginnt das Bild, aber überirdische Kräfte vollenden es ohne sein Zutun.

Dem Maler Lukas entspricht der Bildhauer Nikodemos, dem Erzähler der Jugendgeschichte und Maler der Jungfrau mit dem Kinde der Zeuge der Passion und erste Schnitzer eines Crucifixus. Von den auf ihn zurückgeführten Bildwerken steht der Volto Santo in Lucca im Vordergrunde des Interesses. Leider führt gerade hier die theologische

Kritik zu wenig festen Ergebnissen. D. neigt der Ansicht zu, daß die Legende abendländisch ist und vielleicht von Anfang an mit dem Volto Santo zusammenhängt. Letzterer müßte dann freilich spätestens aus dem 8. Jahrhundert stammen. Hier würde eine genaue Prüfung des Originals vielleicht zu Ergebnissen führen; über die kunstgeschichtliche Wichtigkeit eines monumentalen Kruzifixes aus dem frühen Mittelalter ist kein Wort zu verlieren. Für die Verbreitung des Typus ist auf das bekannte Kruzifix von Meister Imerward im Dome zu Braunschweig zu verweisen, das den Volto Santo getreu wiedergibt.

Soviel von dem reichen Inhalte des D.schen Werkes. Diese kurzen Auszüge haben ihren Zweck erfüllt, wenn sie die kunsthistorische Forschung darauf aufmerksam machen, welch reiches Arbeitsfeld ihr hier von theologischer Seite neu erschlossen worden ist. Ein Blick in die schier unübersehbare Masse des Stoffes, den D. zusammengetragen und bewältigt hat, lehrt, wie notwendig gerade hier ein Zusammenwirken der Schwesterdisziplinen ist. Die kurze Abschweifung zu den Veronikadarstellungen genügte, um die volle Unzulänglichkeit der bisherigen ikonographischen Bearbeitungen darzutun. Aufgabe des Kunsthistorikers ist es, sich nunmehr von neuem des schwierigen und umfangreichen, aber überaus interessanten Stoffes zu bemächtigen und damit aus D.s Buch die notwendigen Folgerungen für die Kunstwissenschaft zu ziehen.

Arthur Haseloff.

Die Schatzverzeichnisse der drei Mainzer Klöster Karthause, Reichen Klaren und Altenmünster bei ihrer Aufhebung im Jahre 1781. Von Dr. **Friedrich Schneider.** Mainz 1901.

Prälat Friedrich Schneider, dessen Verdienste um die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt allbekannt sind, läßt uns in diesem Hefte einen Blick in die Schatzkammern dreier großer Mainzer Klöster werfen. Es handelt sich um die Karthause und um die Klöster der Cisterzienserinnen in Altenmünster und der Klarissen, genannt »Reichen-Klaren«. Ihre Aufhebung wurde im Jahre 1781 durch Papst Pius VI. verfügt; die Absicht des die Angelegenheit betreibenden Erzbischofs war die, den reichen Besitz der Klöster zur Ausstattung der armen Mainzer Universität zu verwenden. Um welche Werte es sich dabei handelte, erhellt aus der Schätzung des jährlichen Einkommens der drei Klöster auf 38,000 Gulden! Begreiflicherweise gehörte zu ihrem Besitze eine Menge von Silbergerät und Pretiosen. Hierüber geben die amtlichen Schätzungen genaue Auskunft, die neuerdings wieder zum Vorschein gekommen und von S. genau abgedruckt sind. Dem Zweck der Aufstellung entsprechend ist natürlich

in den langen Verzeichnissen nicht der künstlerische, sondern der materielle Wert in den Vordergrund gestellt, daher ist der beschreibende Teil des Verzeichnisses knapp gehalten, das Gewicht und der Feingehalt um so genauer angegeben. An mehr als einer Stelle kommt trotzdem die Bewunderung der künstlerischen Qualität in den Gutachten zum Durchbruch, und ist von »Liebhaberwert« die Rede. Was aus allen diesen Schätzen geworden ist, unter denen sich sicher eine ganze Anzahl künstlerisch hervorragender Stücke befunden haben, ist ungewiß. S. giebt (S. 70 ff.) eine übersichtliche Zusammenstellung der Schätze nach ihrem Inhalte und hebt die Stücke hervor, deren Beschreibung kunstgeschichtliches Interesse bietet. Vermutlich ist das meiste in den Schmelztiegel gewandert. Ob die Schätzung der Sachverständigen auf »Liebhaberwert« das beste vor diesem kläglichen Untergange retten sollte? S. hat nur ein Stück, ein Kreuzreliquiar, aus Altenmünster nachweisen können, und von diesem ist es zweifelhaft, ob es in den Verzeichnissen vorkommt.

Es steht zu hoffen, daß die Veröffentlichung dazu leiten wird, die Mainzer Herkunft noch des einen oder anderen Stückes festzustellen. Darin liegt die allgemeine, über das Lokalgeschichtliche hinausweisende Bedeutung des Buches. Die Geschichte der Kirchenschätze, die Herausgabe der alten Inventare und endlich die Schilderung ihres Unterganges, der Auflösung und Zerstreuung ist eine nur an wenigen Stellen in Angriff genommene Aufgabe, für die es an einem überreichen Material nicht fehlt. Ihre Berücksichtigung ist in erster Linie in den Inventaren der Kunstdenkmäler zu verlangen, die damit eine Handhabe zur Wiederauffindung versprengten künstlerischen Besitzes bieten sollen. Eine Sammlung der Schatzverzeichnisse muß in ähnlicher Weise der Wissenschaft dienen, wie die der Bibliothekskataloge des Mittelalters; nur daß die ältesten Schatzverzeichnisse durch die Knappheit ihrer Angaben kaum mehr als statistisches Material bieten werden, während gerade die Aufstellungen aus neuerer und neuester Zeit, aus der Periode der großen Umwälzung in den Besitzverhältnissen genug Anhaltspunkte für die Wiedererkennung der Provenienz der jetzt in öffentlichen oder privaten Sammlungen verstreuten Stücke bieten.

Arthur Haseloff.

Malerei.

Johannes Guthmann. Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig, K. W. Hiersemann 1902. gr. 8⁰. 456 S.

Ein anziehendes, hübsch geschriebenes und ausgestattetes Buch, das manchem Leser reichen Genuß bereiten wird, kann an dieser Stelle, wo nach dem wissenschaftlichen Wert gefragt wird, nur unzulängliche Würdigung finden. Der strenge Kritiker merkt schon an der Fassung des Titels, daß dem sprachlichen Wohlklang das Vorrecht vor begrifflicher Schärfe zufällt. Frühere Beiträge verwandter Art, wie noch Ernst Zimmermanns gediegenes Büchlein über »die Landschaft in der venezianischen Malerei«, hatten das Thema richtiger formuliert. Im Mittelalter vollends kann nur von einer Rolle der Landschaft in der Malerei oder gar von landschaftlichen Elementen die Rede sein, auch wenn man die Landschaftsmalerei als Kunst nicht erst da anerkennen will, wo sie als selbständige Gattung auftritt. Entscheidender jedoch als der vielversprechende Titel, bei dem zur Not eine ausgiebige Berücksichtigung der Reliefkunst (vgl. S. 36 ff.) mit erwartet werden könnte, bestätigt das Inhaltsverzeichnis, daß logische Klarheit nicht das Hauptanliegen der Disposition gewesen ist. Freilich, die Fülle des Stoffes, oft heterogenster Beschaffenheit, war schwer zu bändigen. Aber die Überschriften der sechs Kapitel schwanken zwischen zwei Einteilungsprinzipien, dem historischen und dem ästhetischen Gesichtspunkt, statt Einem die Oberherrschaft einzuräumen. Je nach der Wahl des einen oder des andern entstehen zwei ganz verschiedene Bücher, oder doch zwei Behandlungsweisen desselben Gegenstandes, die nur nacheinander zu ihrem Rechte kommen können. Hier wird die künstlerische Seite bevorzugt. Dagegen ist gewiß nichts einzuwenden, solange mit der geschichtlichen Unterlage nicht willkürlich umgesprungen wird. Nur setzen Angaben, wie »die Landschaft als Kompositionsmittel, — die Erweiterung des landschaftlichen Raumes, — die Ausbildung einer Stimmungslandschaft«, vollends aber die ohne Gegensatz auftretende »Szenerie im Dienste einer dezentralisierenden Darstellungsweise« — eine sorgfältige Verständigung über die ästhetischen Grundbegriffe voraus. Ohne solchen Anhalt einer festen Terminologie verschwimmt vor den Augen des Lesers jedenfalls der Gleichklang »die Entwicklung der Landschaftsmalerei auf Grund malerischer Elemente«, und wir fürchten Übertragung viel modernerer Ansprüche, wenn vom Mittelgrund gesprochen wird, bevor es einen gegeben hat.[1])

Prüfen wir die Disposition dagegen auf ihre sachgemäße Berechtigung, so dürfte dem Historiker sofort jenes Bedenken aufsteigen, ob der prag-

[1]) »Das Wesentliche eines Landschaftsbildes ist der Mittelgrund« (S. 69). Und die »Entdeckung des Mittelgrundes« wird S. 104 konstatiert. Später lesen wir von dem »bekannten Motiv zur Vermeidung des Mittelgrundes bei den älteren Meistern« (228), von einer Verlegenheit (229, 238), in die sie gar nicht kommen konnten. Erst bei Botticelli wird eine richtige Erklärung gefunden: »im Kontrast zur Tiefe« (324).

matische Zusammenhang dabei bestehen könne. Wir erhalten große übersichtliche Aufsätze, die für sich gelesen werden mögen; aber mit der Freiheit eines Essayisten wird die wohlbekannte Reihenfolge der Erscheinungen zerrissen. War es nicht ratsamer, die genetische Betrachtung in rein geschichtlichem Sinne vorangehen zu lassen, und erst auf Grund dieser Untersuchung der Tatsachen die ästhetische Betrachtung im freien Überblick für sich zu geben? Doch wir wollen nicht vorgreifen. Allein, die Namen »Giotto und Rafael« zwingen den Historiker dreinzureden: diese geschichtliche Ausdehnung des Themas, dies Zusammengreifen der Gotik und der Hochrenaissance erregt viel ernstere Besorgnis für das Gelingen der kühnen Fahrt, zumal wenn für solche Verbindung der allbekannten Größen gerade die Landschaftsmalerei die Richtschnur bilden soll.

Vertiefen wir uns mit Liebe, wie das Ringen einer jungen Kraft sie fordert, in das Streben, diesen Zusammenhang aufzufinden und darzutun, so erkennen wir bald, daß auf dem langen Wege, durch die Geschichte zweier so verschiedener Jahrhunderte hin, eine fortschreitende Entwicklung des Verfassers selber stattgefunden hat, und freuen uns mit ihm, daß er das Zeug dazu besitzt, sich noch zu entwickeln, und Gaben genug, die des Reifens wert sind. Einige von ihnen sind sogar frühreif, überraschend gediehen, vielleicht die beglückenden und die bequemeren, die allgemeiner genießbaren zuerst. Aber andere sind unverkennbar zurückgeblieben und heischen der Fürsorge; denn es sind die ernsteren, die erst nach geduldiger Übung befriedigen, aber auch den Charakter des Mannes fest begründen. Schriftstellerische Talente zu loben, ist hier nicht der Ort. Dichterische Fähigkeiten, die dem ganzen Kunsthistoriker unentbehrlich sind, wo es gilt, die Wirkung des Bildwerks in die der Wortkunst zu übertragen, können gefährlich und unerlaubt werden, wo die strenge Zucht der sinnlichen Anschauung sie nicht bindet. Wissenschaftlich gediegene Untersuchung mit künstlerisch wirksamer Darstellung zu vereinigen, dazu gehört eine Gymnastik des Geistes und eine Energie des Durchorganisierens, die auf ganz anderem Boden erwachsen als redaktionelle Geschicklichkeit und glänzende Unterhaltungsgabe moderner Literaten. Hier ist es Pflicht des Kritikers, den Abklärungsprozeß zu befördern, indem er ihn zum Bewußtsein bringt, und die Werte unerbittlich zu scheiden, wo sie nicht länger ohne Nachteil durcheinander wuchern.

In diesem Sinne kann der Fachmann nur bedauern, daß der erste Teil der Arbeit, der schon zwei Jahre früher als Heidelberger Doktordissertation gedruckt war, nicht zu Gunsten des neuen Buches abgestoßen ist, denn der Verfasser ist innerlich darüber hinausgewachsen. Wenn er selbst beim Drucke schon bekennt, daß der Stand der Forschung sich

verschoben habe (S. 118, 91), so war nach 1900 eine völlige Umgestaltung notwendig, oder aber — Verzicht. Ein resoluter Schnitt hätte die Selbständigkeit des neuen Lebewesens ermöglicht.

Nun aber verrät der erste Teil trotz liebevoller Sorgfalt im einzelnen doch die Unsicherheit des Anfängers überall. Viel zu viel bunte Fäden werden zu gleicher Zeit angesponnen, und nur gelegentlich melden eingestreute Bemerkungen den Umschwung in der Auffassung der Sache, der sich vollziehen mag. Wäre das Buch dann entschlossen »von Masaccio bis Rafael« betitelt, so könnten wir den selbsterrungenen Standpunkt mit Freuden anerkennen und hätten einen Beitrag zur Genesis der »klassischen Kunst« erhalten. Nun sehen wir die Entfremdung vom Alten, sehen die Wirkung ganz andrer Vorbilder und künstlerischer Gesichtspunkte wie Ad. Hildebrands und H. Wölfflins immer mehr Macht gewinnen; wir wünschen nichts dringlicher, als den Sieg des ernsten selbsterzieherischen Strebens bestätigt zu finden. Aber ein Triennium naturwissenschaftlicher Schulung, das dazu gehört hätte, läßt sich schwer einbringen. Am Ende kommt gar der Rückfall, dem leidigen Gesamttitel zuliebe (z. B. 423) »von Rafael zu Giotto«, ja noch schlimmer zum heiligen Franciscus zurück.

Es war einmal, — erzählen wir doch den Kindern des zwanzigsten Jahrhunderts die wahre Geschichte wie es zugegangen, — vor nunmehr fast 25 Jahren, da verkündete in Rom eine russische Fürstin ihren Jüngern: der eigentliche Vater der ganzen Renaissance sei niemand anders gewesen als der heilige Franciscus von Assisi. Das anregende Orakel unserer allverehrten Freundin Donna Nadina vom Kapitol hat reichliche Frucht getragen. Aber es hat wohl immer Andere gegeben, die es auch gehört und verstanden, doch nicht als gläubige Jünger verkündet, ja ernstlich bezweifelt haben. Sie suchen die Lebensbedingungen der bildenden Kunst nicht in Psalmistenpoesie, wie jene *Laudes de creaturis* sie enthalten. (S. 188.) Wer sich auf diese beruft, muß das bischen Naturgefühl, das sich darin aussprechen soll, ganz genau charakterisieren. Es hat in seiner Eigenart mit Landschaftsmalerei gar keine Berührung.

Und die feinsinnige Beobachtung des Verfassers, kommt nicht auch sie schon Giotto gegenüber zu der Einsicht, daß in seiner Kunst von Landschaftsmalerei eigentlich gar keine Rede sein dürfe? Wenn »die Linienzüge seiner Felsen und Bäume in der dargestellten Handlung aktiv eine Rolle spielen«, so gehört diese Vorstufe höchstens in eine Einleitung zu dem Thema, und wie viel damit von der ganzen Malerei des Trecento? Das letzte Wort über das Wesen dieser Kunst wird nicht gefunden. Daß die epische Erzählung, d. h. die Vermittlung des poetischen Inhalts die ganze Ökonomie bestimmt, genügt noch nicht: damit rückt der Maler

nur in die Kategorie der Dichter; wir verlangen zu wissen, wie er es macht, mit seinen augenfälligen Mitteln zu erzählen, ohne Worte zu dichten, und den Beschauer zum Nacherleben der Vorgänge zu bringen. Die Gebärdensprache war die Hauptsache und von da aus die Gebärdung der Felsprofile und der Baumstämme, als Ausstrahlung der Figuren und ihrer Gegensätze. (Vgl. Masaccio-Studien V, 94.)

So bleibt auch die bessere Erkenntnis über die selbständigen Bestrebungen der Sienesen auf halbem Wege stehen. Duccios Kunst ist gemütvoll und sinnig erfaßt; aber nicht freimütig nach der doppelten Verwandtschaft mit byzantinischen Miniaturen auf der einen Seite und der großen mittelalterlichen Wandmalerei auf der andern Seite gewürdigt. Die Tafeln aus der Passion gehen vielfach auf monumentalen Maßstab zurück und gehören zum Kapitel vor Giottos Franciscuslegende zu Assisi. Die kulturgeschichtliche Einleitung hat den Blick vorher auf das Idyllische und Genrehafte eingestellt: da müssen wir zur Beurteilung der »eitlen« Nachbarin von Florenz zurückkehren, mag nun Dante oder Vasari als Eideshelfer für den alten Auktoritätsglauben dienen. Wir bleiben in Widersprüchen hängen, ob auch Pietro Lorenzetti kühnlich gewürdigt werde, wie die Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz 1897, S. 152 mit der Bestimmung des Altenburger Diptychons gefordert hatte (dies Citat fehlt S. 74, 31 u. 113), ob auch Ambrogio Lorenzetti als Entdecker des Mittelgrundes gefeiert, ja selbst dem Reiterbild des Simone Martini eine Eigenschaft beigemessen wird, die wir auch dem Überblick über »das Regiment« im Lande nicht ohne Einschränkung zugestehen möchten.

Ganz gelegentlich wird die richtige Fassung der Gesamtaufgabe eingestreut, die zur Umgestaltung dieses ersten Teils erforderlich gewesen wäre (S. 80). Wer jedoch ernstlich das Raumproblem auf der einen Seite und das Verhältnis zum Genre auf der andern, durchverfolgt, muß eigentlich eine ganze Geschichte des Trecento schreiben; denn aus diesen beiden Quellen stammt aller Fortschritt. Nur so vermag auch die objektive Forschung den Nachfolgern Giottos gerecht zu werden und lernt gar bald statt von »Verwilderung alter Formen« vielmehr von »Vorbereitung neuer Anschauungen« reden. Das Raumproblem beschäftigt die gediegenen Kräfte, wie Giottino und Antonio Veneziano, bis ans Ende des Jahrhunderts, und »das liebevolle Sich-Versenken ins Detail« ist, wenn nicht die einzige, doch eine wichtige »Wurzel aller echten Landschaftsmalerei«. Beide Bestrebungen hätten den Weg durch das Trecento weisen können. Wenn solche Einsicht nicht erst nachträglich aufgegangen wäre, wie ein bunter Regenbogen (S. 299, 341), so ließ sich gar eine feste Brücke zum Quattrocento schlagen, die nicht allein beide Ufer verbunden, sondern

auch vor Verwechslung beider Länder bewahrt hätte. Wer den Übergang sucht, muß freilich hinter den heiligen Hügel von Assisi, nach Ostumbrien hinaufsteigen und vielleicht bis zur Adria hinüberschauen.

Hinter Gentile da Fabriano zurück führen Marienleben und Täuferlegende in Urbino von den Sanseverini, die hier fehlen. Wo nach dem Ursprung des Fabrianesen gefragt wird, lag dagegen ein Blick auf Assisi näher: die Frauengestalten des Simone Martini belehren uns besser, als die gewagte Verknüpfung mit Don Lorenzo Monaco (128, 131), der seinen spätgotischen Stil in Florenz erst ausbreitet, als Gentile in Oberitalien berühmt wird; da dieser 1421 nach Florenz kommt, ist er vollkommen fertig. Aber Gentiles Kompositionsweise ist die eines Goldschmieds (Anbetung der Könige); diese Tatsache bleibt ein gutes Gegenmittel gegen die Überschätzung des Malers: Smalteffekte nachahmen heißt noch keine Lichtprobleme verfolgen.

Wenden wir uns dann zum Quattrocento in Toscana, so fühlen wir von Schritt zu Schritt die wachsende Kraft und Reife des Verfassers. Aber die unglückselige Neigung, belletristischen Interessen nachzugeben, verführt ihn nicht nur zu kleinen Kratzfüßen, wie »der grämliche Theoretiker« Uccello, oder der »larmoyante Fra Diamante«, die wir ohne gründliche Motivierung nicht annehmen,[2]) sondern auch zu Eingriffen in die chronologische Reihenfolge und den pragmatischen Zusammenhang, in den mittlerweile festgewordenen Bestand. Wir können die Losreißung des Fra Filippo Lippi, bloß weil er unter die »Dichter-Maler« getan werden soll, oder die nachträglich vollzogene des Benozzo Gozzoli und des Piero di Cosimo nicht billigen, zumal wenn ihre Bekanntschaft doch immer schon vorausgesetzt wird. Und ist Piero di Cosimo nicht ebenso gut ein romantischer Poet wie Botticelli oder gar Filippino? Wer die Genesis der Landschaftsmalerei im Quattrocento begreifen will, darf die strengste chronologische Vorarbeit nicht scheuen,[3]) so bequem es auch sein mag, sich darüber hinwegzusetzen, um schriftstellerische Reize zu entfalten.

So pedantisch diese Forderung erscheinen mag, so unerläßlich wird sie, wenn man zur Erkenntnis kommt, daß die Anfänge der Landschaftsmalerei auf das Innigste mit den großen künstlerischen Hauptproblemen verwebt sind, sodaß eine Sonderung der Meister nach Dar-

[2]) Für Fra Filippo und Fra Diamante ist die Breslauer Dissertation Ulmanns (1890) auch neben seinem Sandro Botticelli einzusehen. Vgl. S. 33,3 u. 64; Festschrift z. E. d. Florentiner Instituts, S. 181.

[3]) Anachronistische Verbindungen fallen auf: Baldovinetti hilft Fra Angelico, in der Annunziata; Benozzo wetteifert mit Fra Filippo in Capp. Medici (304); Filippino und Pier di Cosimo (338), dieser und Botticelli (394). Zuweilen sind es nur novellistische Einfälle à la Vasari.

stellungskreisen, nach mehr oder minder poetischem Schwung oder realistischer Nüchternheit keinen Erfolg verspricht. Die Einschaltung der Schule von Perugia (IV, 3), wo wir die »Ausbildung eines Typus landschaftlicher Schönheit« kennen lernen, wirkt unglücklich, weil wir dann wieder zur längstverlassenen Generation, wie Fra Filippo und Genossen[4]) zurückspringen müssen. Das ganze Kapitel über Umbrien leidet an allzu empfindlicher Unbestimmtheit der zeitlichen Rechnung, die hier und da völlig schiefe Beurteilung, wie über Fiorenzo di Lorenzo, verschuldet. Das Datum 1473 auf dem Schrein des hl. Bernhardin bezieht sich gewiß nicht auf die Vollendung der Malereien, sondern hängt wohl mit der Übertragung des Leichnams in seine Kirche zusammen. Über die Kompositionsweise Peruginos werden dicht hintereinander (269) zwei Urteile zitiert, die sich genauer betrachtet widersprechen. Es wird nicht beachtet, daß sie für zwei ganz verschiedene Entwicklungsphasen des Malers abgegeben sind, und eben deshalb beide zu Recht bestehen. Meine Charakteristik gilt für Werke der ersten Hauptperiode in den achtziger Jahren (Schlüsselübergabe) und deren Wiederholungen (Sposalizio), die Wölfflins dagegen bezieht sich auf die Leistungen der neunziger Jahre (Pietà usw.). Beide Stufen sind schon klar gesondert in m. Pinturicchio in Rom (S. 98). Indes weder Konrad Langes Aufsatz in der Festschrift für Anton Springer, noch die auch diesem entgangene Abhandlung über das Abendmahl in S. Onofrio (Jahrb. d. K. pr. Kstsmlgen. 1884), noch die neueste, nach Auszügen von fremder Hand erfolgte Ausbeutung durch Abbé Broussolle (La Jeunesse du Pérugin, Paris 1901) sind verwertet worden, während die unglücklichen Taufen Lermolieffs trotz aller triftigen Gegengründe wiederholt werden. Bei Pinturicchio hätte[5]) auch die Beziehung zur Grotteskendekoration noch neue Gesichtspunkte dargeboten; selbst ohne Ausscheidung von Schüleranteil geht es nicht ab, nachdem schon Morelli einen Landschafter darunter gekennzeichnet hatte.

Solche Hinweise wären indes ziemlich belanglos für die Hauptsache, wenn sie nicht gegen eine allgemeine Voraussetzung zielten, die überall vorherrscht: Es ist die Annahme, als habe ein und derselbe Künstler auch nur eine und dieselbe Antwort auf das landschaftliche Problem gefunden, während eines langen Lebens nur eine Formel seiner Lösung zu bieten. Schon bei einer untergeordneten Kraft wie Benozzo Gozzoli werden nun aber vom Verf. selbst Unterschiede (z. B. zwischen Montefalco und Capp. Medici) bemerkt. So wandelbare Leute wie Botticelli bekunden in dem Verhältnis zur Landschaft den Anschluß an verschiedene

[4]) Wir vermissen die Truhenbilder Pesellinos aus Pal. Torrigiani.

[5]) Wie auch bei Filippino, bei dem wir das Bild in Neapel mit S. Andreas entbehren.

zeitgenössische Bestrebungen oft sehr abweichender Art (an Verrochio in der Judith, an Fra Filippo in der Primavera usw.) Piero di Cosimo will in den Fresken der Sistina gewiß unter ganz andern Bedingungen gesucht werden, als in späteren Tafelbildern, und wetteifert hernach mit den Anfängen des Cinquecento. Das ist dem Verfasser durchaus klar, sodaß sein Bestreben nach einheitlicher Charakteristik nur als ältere Denkgewohnheit erscheint, wie man die Kunstgeschichte in Künstlerreihen aufzulösen beliebte.

Wie fruchtbar dagegen erweist sich der genetische Gesichtspunkt bei Lionardo da Vinci, dessen Anteil am Quattrocento seit seiner Verkündigung in den Uffizien erst in vollem Werte heraustreten kann, wenn die Datierung seiner Werke mit voller Konsequenz durchgeführt wird. Das beachtenswerte, wenn auch etwas langgeratene Kapitel über den großen Naturkündiger, würde seine neuen Erträge viel wirksamer zur Geltung bringen, wenn aus der Analyse der künstlerischen Probleme die Folgerung für die Entstehungszeit z. B. der Anbetung der Könige und des Hieronymus schärfer gezogen würde. Aber, wenn hier die Chronologie so entscheidend mitspräche, so käme die Behandlung Fra Bartolommeos in zu fühlbares Unrecht gegenüber Rafael. Und hier spielt nun einmal das Studium der »klassischen Kunst« an der Hand Wölfflins zu begreiflich herein, als daß auf alle Überschreitungen der Zeitgrenze verzichtet werden mochte. Dagegen ist es gewiß nicht im Sinne dieses freilich gelesenen, aber noch nicht genügend verarbeiteten Buches, wenn bei Rafael die Anerkennung des »dekorativen Sinnes« den Ausgleich mit der modernen Geringschätzung des Meisters vermitteln soll. Die Unterschiede zwischen Dekoration und monumentaler Raumkunst zerfließen überhaupt dem Verfasser noch zu leicht. Und gerade das durfte nicht eintreten, wenn man Giotto und Rafael als Anfang und Ende einer Reihe betrachten soll. Auch diese Schwäche wäre sicher überwunden, wenn der Arbeit noch einige Jahre länger zum vollen Ausreifen gegönnt wären; denn an Verständnis für die Überlegenheit der neuen, auch von ihm nun eingeschlagenen Bahn fehlt es nicht. Ob die Geduld zum vollen Umlernen ausreichte, bleibt in Frage. Die Aufgabe war zu Gunsten eines abgestandenen Orakels doch allzu weit gespannt.

Ich bin überzeugt, daß sich alsdann die Scheidung zwischen der grundlegenden historischen Untersuchung und der zusammenfassenden ästhetischen Charakteristik des Entwicklungsganges mit Notwendigkeit vollzogen hätte. Dann erst, wenn nämlich alles verwirrende Ineinandergreifen der Beziehungen erledigt war, wenn das ganze Gerüst der Hilfskonstruktionen wieder beseitigt werden durfte, würden auch die Vorzüge rein hervortreten und die Verdienste um das Verständnis der mannig-

fachen Erscheinungen zur Geltung kommen. Jetzt stören den eifrigsten Leser die Nebenerörterungen und Seitenwege, vor allem aber die unleidlichen Präludien vor jedem Kapitel, die geradezu eine schriftstellerische Manier zu werden drohen. Sehen wir von diesen krausen, unreifen oder mystischen Zutaten ab, so würde die freie Gruppierung der Errungenschaften vielleicht einen gediegenen Essay ergeben, den auch Fachgenossen mit Vergnügen und Anerkennung lesen möchten, der die Liebhaber und Freunde italienischer Kunst aber gewiß noch mehr entzückte, als dies dicke Buch mit aller Gelehrsamkeit und allem redaktionellen Geschick. Eine solche Zusammenfassung des Reinertrages könnte schlagender zum Ausdruck bringen, was der Verfasser gewollt hat, während es sich in solcher Fülle der Einzelheiten verzettelt. *Schmarsow.*

Erwiderung.

Die Rezension meines Buches: »Die romanische und die gotische Baukunst. Der Kirchenbau« im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, S. 454ff. durch Architekt Schmitt führt den Leser irre, da er mich Dinge sagen läßt, die ich nicht geschrieben habe, oder mir die Unkenntnis bezw. Nichtberücksichtigung von Bauten vorhält, die in meinem Buche sogar mit Abbildungen behandelt sind.

Es ist nicht wahr, daß ich Seite 8 behaupte: »Das Mittelalter habe die Rundbauten fast außer Betracht gestellt und nur die Basilika für seine Zwecke umgeformt.« Der Rezensent unterdrückt zwei Worte, und läßt mich dadurch einen Unsinn sagen. Ich habe geschrieben: »Die überlieferte Form der Kirchengrundrisse sind die drei und mehrschiffigen Basiliken der altchristlichen Zeit und die Rundbauten der Tauf- und Grabkirchen. Die letzteren läßt das Mittelalter fast außer Betracht und formt zur Hauptsache nur die Basiliken für seine Zwecke um.« Von den Zentralkirchen, die mir der Rezensent als übersehen vorhält, beschreibe ich das Münster zu Aachen, die Karlshofer-Kirche zu Prag nebst Abbildungen, die Trierer Liebfrauenkirche nebst Abbildungen und erwähne die frühere Wimpfener Kirche. Ja, ich widme den mittelalterlichen Zentralbauten ein ganzes Kapitel von Seite 56—64, das der Rezensent im Eifer übersehen hat!

Ferner behauptet Herr Schmitt: »Der in Figur 10 auf Seite 17 gegebene Längenschnitt des Speyerer Mariendomes gibt die wirklich vorhandenen Mauerarkaden völlig unrichtig; nur das erste Joch nächst dem Triumphbogen zeigt noch das ursprüngliche System, nämlich ostwärts je eine Viertelsäule und westwärts je eine Halbsäule und beide verbunden

durch mit den eingeschlossenen Rundbogenfenstern konzentrische Halbkreisbogen. Alle nach Westen folgenden Mauerbogen sind nachträglich bei den behufs der Einwölbung zugelegten Pfeiler- und Säulen-Vorlagen verzogen worden. Diese für die Baugeschichte des Domes überaus wichtige Tatsache war dem hochverdienten Forscher Ferdinand von Quast entgangen, als er 1853 mit sechs Tafeln die romanischen Dome des Mittelrheins herausgegeben hat.« Auch dies ist nicht wahr. Das von mir veröffentlichte Joch des Längenschnittes zeigt die nicht konzentrische Lage der Fenster, und zwar genau ebenso, wie es die Veröffentlichung von Meyer-Schwartau Tafel 31 — dargestellt hat. Ja, ich weise besonders im Text darauf hin und schreibe Seite 16: »Daher sitzen diese Fenster jetzt unregelmäßig in ihren Schildbögen.«

Ebenso entspricht die Angabe des Rezensenten nicht den Tatsachen, wenn er schreibt: Seite 131 wird die Benediktiner Klosterkirche St. Maria und Nikolaus zu Laach in der Erzdiözese Trier als im Jahre 1112 in ihrem Mittelschiff mit gewölbter Steindecke versehen angegeben. Ich schreibe vorsichtig: »Das erste romanische Mittelgewölbe in Deutschland scheint dasjenige der Klosterkirche von Laach zu sein. Wahrscheinlich war es schon 1112 fertig, da um diese Zeit der zweite Förderer des Kirchbaues, Pfalzgraf Heinrich, in einer Urkunde von der fertigen Kirche spricht, und die angelehnten Säulen, welche die Gewölbe tragen, von unten auf ursprünglich vorgesehen zu sein scheinen.« Der Aufsatz des Rezensenten über Laach in der österreichischen Wochenschrift versucht wohl einen Beweis, erbringt ihn aber nicht; außerdem aber wird dieser Aufsatz durch den Bericht Browers[1]) über die Einweihung widerlegt, den der Rezensent ersichtlich nicht kennt.

Ferner behauptet Herr Franz Jakob Schmitt, der auf Seite 147 gegebene Grundriß von S. Francesco zu Assisi sei falsch, da die Abside aus fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes bestehe. Auch das ist irrig. Jede diesbezügliche Photographie zeigt, daß der von mir nach Dehio und von Bezold gegebene Grundriß richtig ist.

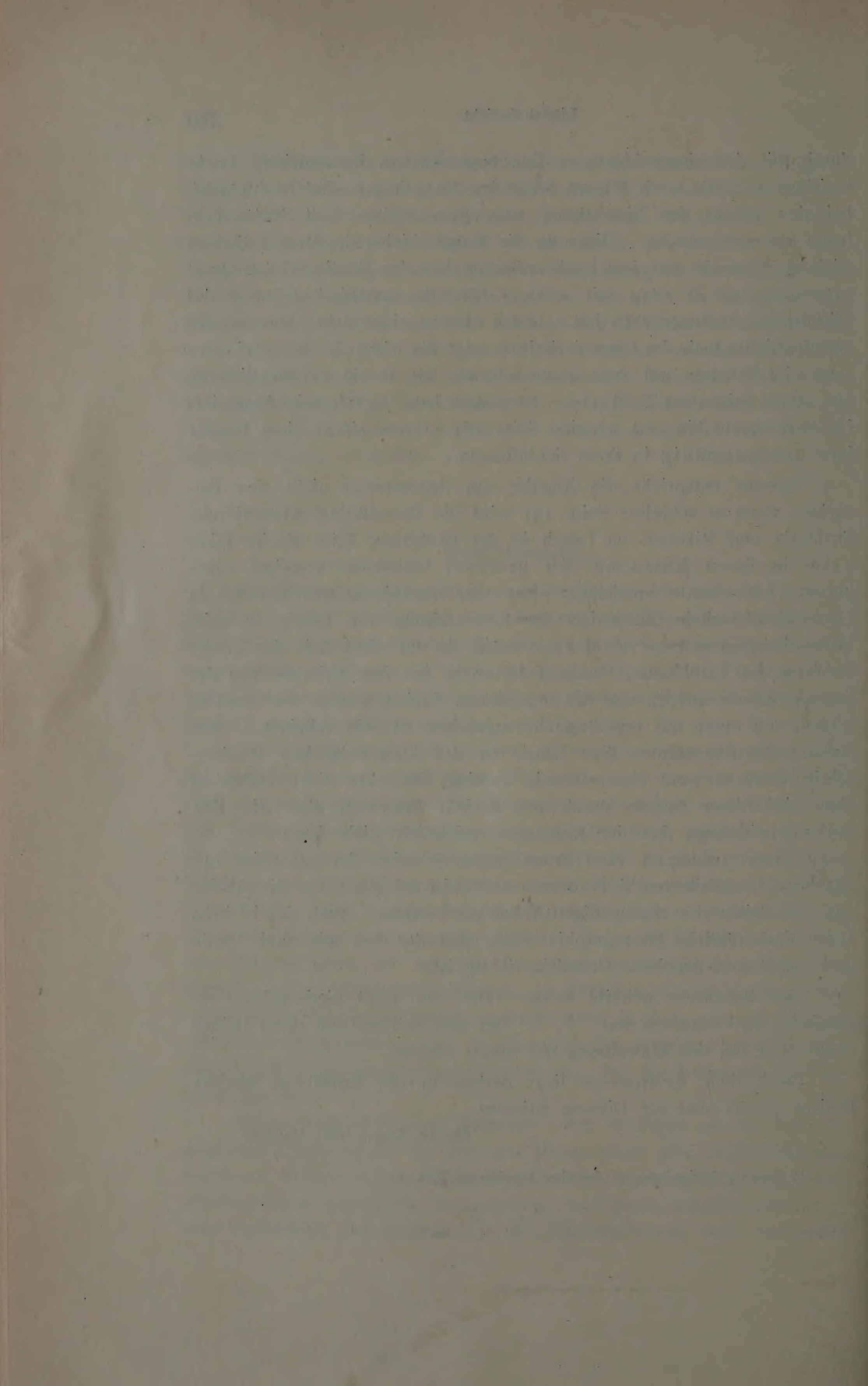
Der Rezensent schreibt ferner: »Der von 1248 niedergelegte romanische St. Petersdom war . . . .« Der alte Kölner Dom stand jedoch noch 1322 bei der Einweihung des neuen Chores.

Nach dem Rezensenten liegt Braisne in der Erzdiözese Rheims. Braisne gehört aber zur Diözese Soissons.

Hasak, Reg.- und Baurat.

---

[1]) Brower, Antiquitates et Annales Trevirenses XIV. 61.



INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C, K. Nationalgalerie

zu adressieren.